

GESUNGENE BUSSE: PRAXIS UND VALORISIERUNG DER AFRO-BRASILIANISCHEN

VISSUNGO IN DER REGION VON DIAMANTINA, MINAS GERAIS

Marc-Antoine Camp

**Der Autor**

Geboren 1972 in Zürich; Studium der Musikwissenschaft, Musikethnologie und Ethnologie an der Universität Zürich und dort zwischen 1997-2003 Assistent am Musikethnologischen Archiv; 1994 Studienaufenthalt an der Bundesuniversität von Belo Horizonte, Brasilien (UFMG), 2003/2004 als Forschungsstipendiat des Schweizerischen Nationalfonds am Musikdepartement der Universität von São Paulo, Brasilien (USP).

# GESUNGENE BUSSE

## PRAXIS UND VALORISIERUNG DER AFRO-BRASILIANISCHEN VISSUNGO IN DER REGION VON DIAMANTINA, MINAS GERAIS

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich  
vorgelegt von

Marc-Antoine Camp

von Carouge/GE, Zollikon/ZH und Zürich/ZH

Angenommen im Wintersemester 2005/06 auf Antrag von  
Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn  
PD Dr. Dorothea Baumann

Studentendruckerei Zürich, April 2006

Dieses Dokument ist in der Sammlung der elektronischen Dissertationen der Universität und Zentralbibliothek Zürich unter [www.dissertationen.unizh.ch](http://www.dissertationen.unizh.ch) öffentlich zugänglich. Es untersteht dem urheberrechtlichen Schutz, darf aber zur nicht-kommerziellen Nutzung und unter Nennung von Autor und Quelle als unverändertes Ganzes im elektronischen Format weiter gegeben werden. Für jede weitergehende Nutzung, soweit nicht von den gesetzlichen Schranken erfasst, bedarf es der ausdrücklichen vorgängigen Einwilligung des Autors.

© Marc-Antoine Camp (magc@gmx.net), 2006



## Inhalt

Penitência cantada (resumo em português).....	
Sung penance (English abstract).....	
Vorwort .....	1
1. Eine kurze Kulturgeschichte der vissungo .....	6
Diamantenförderung, Afro-Brasilianer und Gesang in der Region von Diamantina .....	6
Vissungo-Transkriptionen und ihr Weg in die Populärmusik.....	12
2. Brasilianische Extensionen zentralafrikanischer Kulturen.....	20
Quellenprobleme afrikanisch-brasilianischer Kulturforschung.....	20
Zentralafrikanische Prägung der Kultur von Diamantina.....	25
Die Auswahl von afro-brasilianischen Kulturen als Forschungsgegenstand.....	29
Die Sprache in der Region von Milho Verde .....	37
3. Die Erforschung der nationalen Volksmusik .....	43
Tonaufnahmen in Diamantina, Februar 1944.....	43
Ländliche Volksmusik als Grundlage einer nationalen Kunstmusik .....	48
4. Singen und Sprechen .....	57
Der Klang eines „vissungo“ .....	58
Das Parlando der vissungo.....	61
Melismen und Haltetöne in den vissungo .....	75
Versuch einer musikanalytischen Beschreibung der vissungo.....	77
5. Kommunikation durch vissungo .....	83
Singende Strafanzeige .....	83
Ritualisierte Kommunikation.....	87
6. Vissungo der Totenüberführung.....	92
Beisetzungen in Milho Verde.....	92
Bewältigung des Todes .....	98
7. Erinnerung und oral-aurale Tradierung der vissungo .....	107
Einheit von Wort, Musik und Praxis bei der Memorierung und Erinnerung.....	107
Kollektive Tradierung und Variierung von vissungo .....	114
Individuelle Erinnerung und kollektive Tradierung .....	125
8. Revitalisierung der vissungo der Totenüberführung .....	127
Die Rede vom Verschwinden der afro-brasilianischen Kultur um Diamantina .....	127
Vissungo werden als „Kultur“ valorisiert .....	134
9. Zusammenfassung und Fragen zur Valorisierung von Musikkulturen.....	140
Die vissungo .....	140
Die Erforschung der vissungo .....	141
Zwei Schlussfolgerungen zur Valorisierung von vissungo .....	143
Musikethnologische Valorisierung traditioneller Musikkulturen .....	148
Anhang 1: Karte der Region .....	151
Anhang 2: Afro-brasilianische Vokabeln in der Region von Milho Verde .....	152
Anhang 3: Melodie-Analysen der „Padre Nosso“ .....	158
Anhang 4: Sonagramme der vissungo „Kongá“ .....	167
Referenzen.....	172
Nicht publizierte Tonaufnahmen und Manuskripte.....	172
Tonträger und Filme .....	172
Bücher, Zeitschriftenartikel und Internetpublikationen.....	173

## Penitência cantada (resumo em português)

*Vissungo* (ou *vissungos*) são cantos afro-brasileiros da região de Diamantina (Minas Gerais, Brasil), oral-auralmente transmitidos. Os cantos freqüentemente são entoados quando uma regra divina ou social foi desrespeitada. Assim podem ser concebidos como penitência cantada num sentido duplo: cantar é fazer penitência pelos pecados diante Deus e mandar fazer penitência, isto é, reivindicar compensação pelo comportamento errado de um ser humano. *Vissungo* são entoados por homens durante o transporte de defuntos de povoados rurais para o cemitério mais próximo, durante a extração de diamantes e em outras ocasiões em espaços públicos. Na região de Diamantina, *vissungo* outrora designava, provavelmente, o cantar em geral. Este significado amplo da palavra *vissungo* é indicado por expressões semelhantes com o sentido de “cantigas” no conjunto lingüístico bantu. Da região centro-africana foram trazidos muitos escravos para Diamantina e, com eles, a palavra *vissungo*.

Aires da Mata Machado Filho foi o primeiro a documentar os *vissungo*, fazendo uma pesquisa extensa na década de 1930. Logo após, em 1944, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo fez gravações em Diamantina num projeto conjunto entre a *Escola Nacional de Música* (Rio de Janeiro) e o *Archive of American Folk Song* (*Library of Congress*, Washington, D. C.); nos discos gravados encontram-se vários *vissungo*. Em 1979 Gerhard Kubik visitou a região, e em 2001 Lúcia Valéria do Nascimento contribuiu com um estudo sócio-lingüístico sobre a prática atual dos *vissungo*. Comparo as gravações e conclusões desses pesquisadores com a minha documentação, obtida entre 1997 e 2004, durante várias visitas à região de Diamantina, principalmente ao vilarejo de Milho Verde. Através de sonogramas de melodias e de uma análise antropológica, mostro que *vissungo* são expressões de uma comunicação ritualizada, situada entre o falar e o cantar. *Vissungo* são expressões num *parlando* silábico que inclui, ocasionalmente, ornamentos melismáticos e tons de maior duração na mesma altura. A estrutura dos *vissungo* consiste muitas vezes numa primeira parte, cantada *rubato*, seguida de uma segunda parte, mais rápida, ligada a um pulso regular e denominada “dobrado”. Cada parte é tirada por um “mestre” e respondida por um grupo de homens, que freqüentemente acrescentam linhas melódicas em terças, sextas e oitavas paralelas.

Comparando os *vissungo* transcritos e gravados entre o final dos anos de 1920 e o ano de 2004, podemos examinar a continuidade e as transformações dos cantos durante a sua transmissão oral-aural. Um olhar diacrônico sobre os *vissungo*, em conjunto com informações obtidas por observações e em entrevistas com cantores, revela que *vissungo* são lembrados individualmente numa unidade de som, palavras e uso social específico. Entre-

tanto, os *vissungos* são modificados nas interações da prática musical coletiva e conforme as circunstâncias. No decorrer do tempo, os cantos adotaram novas configurações de unidades formais e mudaram em detalhes musicais e lingüísticos, enquanto que uma unidade formal em si manteve a sua identidade na seqüência das palavras, na sua organização temporal declamatória como também na linha geral da melodia. Isso mostra o aparente paradoxo de tradições: de um lado, a transmissão é uma permanente modificação de elementos musicais; de outro, essas transformações asseguram uma continuidade estável da tradição musical.

Machado e Azevedo conceberam *vissungos* como cantigas de origem africana, sobretudo por incluírem muitas palavras derivadas de línguas centro-africanas. Como demonstram as entrevistas com esses dois pesquisadores em jornais, as suas publicações e a correspondência entre Azevedo e a *Library of Congress*, *vissungos* também eram considerados como gênero de relevância nacional, servindo como fonte às composições de música erudita brasileira. Entretanto, *vissungos* somente alcançaram maior atenção a partir da década de 1970, quando expoentes da música popular urbana os usaram como símbolo musical para afirmação de uma identidade africana dentro da sociedade brasileira. Recentemente, etnomusicólogos (como também lingüistas e antropólogos) incentivaram a população na região de Diamantina a cantar e transmitir os *vissungos*. Eles produziram e promoveram gravações e assistiram os cantores tradicionais em apresentações de *vissungos* em festivais culturais.

A história dos *vissungos* durante o século XX mostra que etnomusicólogos e estudiosos de outras disciplinas foram pesquisadores-agentes com grande influência na cultura tradicional, não somente como etnógrafos no campo e escritores acadêmicos, mas também como patrocinadores ativos de *vissungos*. Tais atividades, porém, envolvem algumas questões: quais são as finalidades a serem atingidas com a valorização dos cantares tradicionais? Que tipo de assistência pesquisadores devem oferecer aos músicos tradicionais e até que ponto as intervenções dos pesquisadores numa cultura tradicional devem ocorrer? O estudo da história dos *vissungos* revela que o resultado do reconhecimento e o patrocínio a músicos tradicionais, por um lado, e a padronização neo-romântica de suas culturas, por outro, são muito próximos. Por isso, vale a pena olhar e escutar a cultura dos *vissungos* o mais perto possível, considerar vários aspectos e analisar as variações dos cantos na sua transmissão oral-aural.

## Sung penance (English abstract)

*Vissungo* are oral-aurally transmitted African-Brazilian chants from the region of Diamantina (Minas Gerais, Brazil). Many *vissungo* are sung in cases when divine or social rules have been disrespected. *Vissungo* can be understood as a sung penance in a double sense: as doing penance and claiming for penance. Singing is to atone for sins before God, and it is a demand for repentance and compensation from a human being who has misbehaved. Men sing *vissungo* during the transport of dead persons from scattered rural settlements to the village cemetery, as well as during mining work, and on other occasions in public spaces. The word *vissungo* probably was once a general designation for singing. This is suggested by the use of the term *vissungo* in Central African Bantu-languages, wherefrom slaves came and introduced many of their cultural expressions to the region of Diamantina; in Bantu-languages *vissungo* means “chants” in its broad sense.

*Vissungo* were first documented by the linguist Aires da Mata Machado Filho in a research during the 1930s. Soon after, in 1944, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, as part of a joint project between the *Escola Nacional de Música* (Rio de Janeiro) and the *Archive of American Folk Song* (*Library of Congress*, Washington, D. C.), recorded some *vissungo* in Diamantina. In 1979 Gerhard Kubik also visited the region, and in 2001 Lúcia Valéria do Nascimento contributed, with a linguistic study, to the knowledge of the actual practice of *vissungo*. With the recordings and conclusions of these scholars I compare my own documentation, obtained on several field trips between 1997 and 2004 in the region of Diamantina, mainly in the village of Milho Verde. In a sonographic examination of melodies and an anthropological analysis, I demonstrate that *vissungo* are a form of ritualised communication, articulated as a vocal expression between speaking and singing. *Vissungo* are expressed in a syllabic *parlando* with occasional melismatic ornaments and long sounds on the same pitch. The structure consists often of a first half, sung *rubato*, followed by a faster, pulse-oriented second half, called “dobrado”. Each of these two formal units is performed as call and response, some of the respondents adding third, sixth and octave parallel lines to the main melody of the “master” singer.

The *vissungo* transcribed and recorded between the end of the 1920s and 2004 allow an investigation of the continuity and change of single songs during their oral-aural transmission. A diachronic view of *vissungo*, in addition to information obtained through observations and interviews with singers, reveal that the songs are individually remembered as oneness of sound, words and social use. However, *vissungo* can change when circumstances demand it and particularly when different singers interact during collective performances. Over time, songs acquired new configurations of its formal units and

changed in musical and linguistic details, whereas single formal units remained identical in their speech-like temporal organisation, in their sequences of words, as well as in their specific melodic contours. This shows the seeming paradox of traditions: On the one hand transmission is a constant modification of musical elements; on the other hand, these changes ensure the steady continuance of the music.

*Vissungo* have been understood by Machado and Azevedo as songs of African origin, mainly because of the many expressions in the song texts derived from Central African languages. Their statements in newspapers, their writings, and the correspondence between Azevedo and the *Library of Congress* reveal *vissungo* to be a musical genre of national relevance and a source for Brazilian art music compositions. Meanwhile, in the 1970s, *vissungo* became known to a broader public through interpretations of urban popular musicians who used the songs as a musical symbol to express their African identity within Brazilian society.

In recent years, ethnomusicologist (as well as linguists and anthropologists) have encouraged traditional singers in the region of Diamantina to perform and transmit *vissungo*. They have produced records to promote these songs, assisted traditional singers in their “going public” and organised for them concerts at festivals. Thereby, *vissungo* were promoted actively, not just perceived as an object of inquiry. However, researchers have always influenced *vissungo* culture, even when working as ethnographers in the field and when publishing their academic writings. Researchers have been influential cultural brokers for traditional music, without directly promoting traditional singers.

From research activities arises the question, what goals are to be reached by the valorisation of traditional songs. Further, what kind of assistance should researchers offer to traditional musicians and how far should the interference of researchers in a musical culture go? From the study of the history of *vissungo*, one can gain insight into the fact that an academic recognition of traditional musicians can be very close to a paternalistic neo-romantic standardization of their culture. It is worth looking and listening as close as possible to *vissungo* culture, to its internal variations and changes during the oral-aural transmission.

The dissertation is freely downloadable on the server of the University and Central Library of Zurich ([www.dissertationen.unizh.ch](http://www.dissertationen.unizh.ch)).



## Vorwort

Eine Menschengruppe mühte sich den steilen Weg hinauf. Sechs Männer gingen voran und umfassten mit ihren Händen die Traggriffe eines Sarges. Am Vortag war ein Mann gestorben. Familienangehörige und Bekannte mussten ihn nun von seinem Zuhause zur Kirche im entfernten und hochgelegenen Dorf bringen und auf dem Friedhof beisetzen. Der Anstieg kostete Kraft, die Träger bekamen Schweissflecken auf ihren Hemden und wurden von anderen abgelöst. Die landschaftliche Umgebung, welche nach der mehrmonatigen Trockenzeit von braunen und gelben Farbtönen dominiert wurde, schien dem vorüberziehenden Menschenzug und dem Verstorbenen stumm gegenüber zu stehen. Die Hinterbliebenen sprachen kaum. Doch trotz des beschwerlichen Aufstiegs sangen sie.

Gesungen wurden an diesem Septembertag des Jahres 2001 *vissungos*, Lieder der afrobrasilianischen Musiktradition aus Milho Verde und anderen Regionen um die brasilianische Stadt Diamantina. *Vissungos* stimmten die Bewohner dieser Region im Bundesstaat Minas Gerais früher allerdings nicht allein bei Beerdigungen an, sondern häufig auch zu anderen Anlässen, insbesondere bei der Diamantenförderung, die in der Gegend seit dem 18. Jahrhundert betrieben wurde. *Vissungos* in ihren verschiedenen Gebrauchskontexten sind Thema meiner Arbeit. In einer knapp zusammengefassten Schlussfolgerung werden sich diese Lieder als Sprechgesang einer „Busse“ in einem zweifachen Sinne bestimmen lassen: als Sühne bringender Akt vor einem göttlichen Wesen und als Ausgleich fordernde Handlung gegenüber einem Menschen, der eine soziale Regel missachtet hat.

Für die Untersuchung der *vissungos* standen mir meine Feldforschungsdaten zur Verfügung, die ich während mehrerer Aufenthalte zwischen 1997 und 2004 in der Region von Diamantina aufgenommen hatte, so auch die Dokumentation der eingangs kurz dargestellten Beerdigung. Ferner konnte ich auf Forschungen zurückgreifen, welche während des 20. Jahrhunderts in der Region von Diamantina durchgeführt worden waren: Untersuchungen von Aires da Mata Machado Filho (1909-1985) und Luiz Heitor Corrêa Azevedo (1905-1992) sowie jüngere Studien von Gerhard Kubik und Lúcia Valéria do Nascimento. Berücksichtigung finden dabei auch die unterschiedlichen wissenschaftlichen Zugänge, welche diese Forscher für ihre Dokumentationen und Analysen gewählt haben. Insofern ist meine Arbeit sowohl den *vissungos* als auch ihrer Forschungsgeschichte gewidmet.

Die Auseinandersetzung mit der Forschungsgeschichte und die Erfahrungen während meinen Feldforschungen führten mich immer wieder zur Grundsatzfrage der Musikforschung zurück: Welche Ziele verfolgen wir Forscher mit der Untersuchung von Musikkulturen? Am Anfang steht unsere Faszination für Musikkulturen und ihre vielfältigen klanglichen Ausdrucksweisen. Diese Faszination äussert sich im kulturwissenschaftlichen

Erkenntnisinteresse am Phänomen Musik, in den Forschungsunternehmen selbst und in Forschungspublikationen. Diese Forschungspublikationen wiederum sind immer auch als Versuch zu verstehen, Musikkulturen bekannt zu machen, einem akademischen Publikum und einer breiten Öffentlichkeit sicht- und hörbar zu machen. Es bedarf geradezu der wissenschaftlichen Veröffentlichungen, Tonträger- und Filmproduktionen sowie Medienberichterstattungen, damit eine Musikkultur über die Gruppe ihrer Träger hinaus wahrgenommen und in ihrer kulturellen Bedeutung als wertvoll anerkannt werden kann. Aus der anfänglichen Faszination für eine Musikkultur resultiert letztendlich deren Valorisierung. Diese Valorisierung umfasst die forschende Hinwendung zu Musikkulturen, deren wissenschaftliche Darstellungen, die Publikationstätigkeit und zunehmend die aktive Förderung von Musikern traditioneller Gesellschaften durch Musikethnologen.

Unter den Begriff der Valorisierung fallen ferner spezifische Wertvorstellungen, die Forschungsunternehmen vorgelagert sind, uns Forscher zu unseren Studien anregen und unsere Behandlung des Forschungsgegenstandes beeinflussen. Unter solche Wertvorstellung fallen beispielsweise nationalistische Ideen, die über viele Jahre hinweg bei der Erforschung der *vissungo* bedeutsam waren. Die Forschungsgeschichte der *vissungo* zeigt aber, dass Wertvorstellungen in Konflikt geraten können mit dem Erkenntniserfolg einer Forschung bzw. mit der wissenschaftlich adäquaten Darstellung und Interpretation des Forschungsgegenstandes. Auf diesen Zielkonflikt werde ich im Laufe meiner Arbeit zu sprechen kommen, ohne dabei eine systematische Theorie musikethnologischer Forschung und Valorisierung zu formulieren, wie sie aus den Diskussionen im Anschluss an Max Webers Erörterungen zur Werturteilsfreiheit wissenschaftlichen Handelns zu entwickeln wäre (Weber 1904). Dennoch werden sich am Ende meiner Arbeit aus der Forschungs- und Valorisierungsgeschichte der *vissungo* ein paar Gedanken zu diesem Thema festhalten lassen.

Der Aufbau meiner Untersuchung folgt in weiten Teilen meiner Annäherung an die *vissungo* im Laufe der Feldforschungen sowie den Etappen meiner Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur. Das Voranschreiten ermöglichte es mir, die *vissungo*-Kultur zunehmend besser zu verstehen, führte aber auch dazu, dass sich mir immer wieder neue Fragen stellten. Entstanden ist schliesslich ein Text, der *vissungo* in verschiedenen Aspekten beleuchtet.

- Im Kapitel 1 präsentiere ich die ***vissungo*-Forschung von Aires da Mata Machado** ab Ende der 1920er Jahre, beschreibe die **sozio-historischen Kontexte der *vissungo*** und stelle **das Lied „Com licença“** („Mit Erlaubnis“) vor, auf das ich im Laufe des Textes verschiedentlich zu sprechen komme.



- Thema von Kapitel 2 ist die **zentralafrikanische Prägung der Kultur um Diamantina**. Ich gehe vor allem auf linguistische Aspekte ein und flechte dabei methodische sowie theoretische Fragen zur Erforschung afro-brasilianischer Kulturen ein. Angesprochen werden auch **Begründungen für die Auswahl von Musikkulturen als Forschungsgegenstand**.
- Kapitel 3 berichtet über ein **Tonaufnahmeprojekt im Jahre 1944 in Diamantina, realisiert von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo**. In diesem Zusammenhang erörtere ich das **nationalistische Programm der Volksmusikforschung** der 1930er und 1940er Jahre in Brasilien, in das sich die älteren *vissungo*-Forschungen einfügen.
- Im Kapitel 4 gehe ich *vissungo* in einem **musikanalytischen Zugang** an. Da *vissungo* ohne Instrumente erklingen – abgesehen von einer gelegentlichen Perkussionsbegleitung –, gilt meine Analyse allein den **vokalen Ausdrucksweisen**. Ferner verweise ich in diesem Kapitel erstmals auf eine andere Gesangstradition aus der Region von Diamantina, die den *vissungo* sehr ähnlich ist. Es sind die Gesänge von Ritualgruppen, die vielenorts in der Region am wichtigsten Fest im Jahreszyklus, dem volkskatholischen Marienfest, ihre Lieder anstimmen. Diese Gesänge bilden den musikalischen Kontext der *vissungo* und werden im Verlauf des Textes verschiedentlich Erwähnung finden.
- Die Kapitel 5 und 6 geben Beschreibungen von **konkreten Gebrauchskontexten** der *vissungo* und bestimmen die allgemeine **gesellschaftliche Funktion der Gesänge**. Es geht hier um die „gesungene Busse“ in ihrem angesprochenen Doppelsinn von „Busse tun“ und „Busse aussprechen“.
- Kapitel 7 ist ein Versuch, die *vissungo* in ihrer **oral-auralen Vermittlung** zu fassen. Ich ziehe dazu meine Feldforschungsnotizen bei und vergleiche Liedversionen von *vissungo*, die zu unterschiedlichen Zeiten aufgenommen worden sind. Daraus werden sich Hinweise über die Konstanz und Variabilität von *vissungo* im Laufe der Tradierung gewinnen lassen.
- *Vissungo* werden gegenwärtig selten im Alltag gesungen. Die **Gründe für das allmähliche Verschwinden der *vissungo*-Praxis** im Laufe der letzten Jahrzehnte legen Bewohner der Region Diamantinas in ihren eigenen, in Kapitel 8 wiedergegebenen Aussagen dar. Ich zeige dann aber auch, dass das Forschungsinteresse der letzten Jahre zu einer Aufwertung und zu einer Revitalisierung der *vissungo* geführt hat – allerdings begleitet von einer problematischen **Exotisierung der *vissungo* in Mediendiskursen**. Schliesslich fasse ich im Kapitel 9 meine Resultate über *vissungo* sowie über die Forschungsgeschichte zusammen und formuliere **Fragen zur Valorisierung traditioneller Musikkulturen**.

Meine Aufenthalte im Feld, die zusammen genommen annähernd zwei Jahre dauerten, konzentrierten sich auf den ländlichen, ungefähr 1500 Einwohner zählenden Distrikt Milho Verde, der politisch zu Serro, der Nachbargemeinde der Stadt Diamantina, gehört. Einige Ergebnisse meiner Forschungen, die nicht das hier behandelte Thema der *vissung* im engeren Sinne betreffen, habe ich schon publiziert (Camp 2005, 2006) oder bereite ich gegenwärtig für eine Veröffentlichung vor. Ebenso ordne ich derzeit die Ton- und Filmaufnahmen meiner Forschungen für die Archivierung in geeigneten Institutionen (Camp 1997-2004). Im Rahmen dieses Textes habe ich auf die Publikation von Tonaufnahmen verzichtet, da hierfür noch eine Reihe zeitintensiver rechtlicher Abklärungen und Vereinbarungen notwendig sind. Die Liedaufnahmen, auf die ich zu musikanalytischen Zwecken zurückgreife, sind aber in ihren relevanten Aspekten in computergestützten Transkriptionen visualisiert.

Betreffend der Geschichte und Praxis der *vissung* habe ich in meinem Text auf Quellenbelege dann verzichtet, wenn Informationen zum allgemeinen Wissen der Bewohner um Diamantina zählen und mehrmals in meinen Feldnotizen und Aufnahmen von formellen Interviews und informellen Gesprächen dokumentiert sind. Längere Zitate gebe ich hingegen immer portugiesisch und deutsch wieder, damit der Leser die Interpretationsleistungen der Übersetzung überprüfen kann. Ferner notierte ich Liedtexte und Ausdrücke der Lokalsprache, die nicht zum Standardvokabular des brasilianischen Portugiesisch gehören, in der phonetischen Umschrift der *International Phonetic Association* (IPA 1999). Die Transkriptionen erfolgten allerdings allein mittels meines subjektiven Gehörs.

Während meinen Forschungen konnte ich auf die Unterstützung vieler Personen und Institutionen zählen. Mein Dank gilt Prof. Dr. Gerhard Kubik sowie dem *Phonogrammarchiv* der *Österreichischen Akademie der Wissenschaften* für das Überlassen einer Arbeitskopie von Feldaufnahmen (Kubik 1979). Gleichfalls bin ich Prof. Dr. Samuel de Mello Araújo, Leiter des *Laboratório de Etnomusicologia (Escola de Música der Universidade Federal do Rio de Janeiro)*, zum Dank verpflichtet; er stellte mir Arbeitskopien der Tonaufnahmen zur Verfügung, die Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 1944 in Minas Gerais realisiert hatte (Azevedo/Silva Novo 1944a), und gab mir viele Anregungen für meine Forschungen. Arbeitskopien von Tonaufnahmen, die im *Archive of Folk Culture* der *Library of Congress* in Washington D. C. liegen (Azevedo/Silva Novo 1944b), erhielt ich mit freundlicher Unterstützung von Todd Harvey. In diesem Zusammenhang möchte ich auch Dr. Corinne Pernet (Universität Zürich) für die Einsicht in Archivdokumente danken, die sie für ihre eigenen Forschungen zusammengestellt hatte.

In Brasilien erhielt ich von vielen Seiten Unterstützung und wertvolle Ratschläge, so durch die Familie Esparta, Helena Fiuza, Paulo Pezzi, Martin und Heinrich Kuhne, Nilma

Duarte, Luiz Fernando Ferreira Leite, Vítor Kawakami, Lúcia Valéria do Nascimento, Prof. Dr. Rosângela Tugny, Cristina de Miranda Mata Machado, Pedro Guimarães, Zara Simões, Veraluce de Ávila und Maria do Rosário Brandão, Leutnant André Benedito Mantovani, José Maria Bacelar, Madalena und Maria Conceição Araújo, Seine Exzellenz Erzbischof Dom Paulo Lopes de Faria, Abelita Rodrigues Machado vom *Acervo do Palácio Arquidiocesano de Diamantina*, ferner Marici Slavec von der *Biblioteca Oneyda Alvarenga* in São Paulo und Dora von der *Biblioteca Amadeu Amaral* in Rio de Janeiro. Ganz besonders danke ich Prof. Dr. Maria Elizabeth Lucas (*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre) für ihre langjährige freundschaftliche Förderung, dann auch Prof. Dr. Marcos Lacerda, der mich für die Jahre 2003 und 2004 ans *Departamento de Música (Escola de Comunicações e Artes)* der *Universidade de São Paulo* eingeladen und meine Arbeit dort betreut hat. In und um Milho Verde schenkten mir viele Bewohner ihr Vertrauen und ermöglichten dadurch die Entstehung dieser Arbeit. Stellvertretend für viele, mit denen ich eine enge Freundschaft schliessen durfte, möchte ich Ivo Silverio da Rocha, Geraldo do Carmo Santos, Geralda Francisca Santos sowie Antonio Crispim Verissimo meinen respektvollen Dank aussprechen.

In der Schweiz erhielt ich während meines Forschungsunternehmens von meinen Eltern Cristina und Giorgio, von Isabelita, John, Gaby und Raphaël grosse Unterstützung. Hier habe ich im Laufe meiner Arbeit von vielen Kollegen Anregungen entgegen nehmen können, so von António dos Santos Pinto, Henrique Leemann, Lorenz Kilchenmann, Olivier Senn, Sandra Hanhart, Oliver Washington, Florian Meyer und von Prof. Dr. Martin Lienhard. Insbesondere danke ich Frau PD Dr. Dorothea Baumann für ihre zahlreichen Ratschläge und die Bereitschaft, das Korreferat dieser Arbeit zu übernehmen. Am *Musikethnologischen Archiv* der *Universität Zürich* konnte ich während mehrerer Jahre meine Forschungen entwickeln und zur Diskussion stellen. Ein 18-monatiger Aufenthalt in Brasilien während der Jahre 2003 und 2004 wurde mir durch ein Forschungstipendium des *Schweizerischen Nationalfonds* und der *Forschungskommission der Universität Zürich* ermöglicht. Ein ganz spezieller Dank geht an meinen Doktorvater Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn für seine fachliche Betreuung und die vielseitigen Anregungen, die ich durch seine weitreichenden Forschungsinteressen erhalten habe.

## 1. Eine kurze Kulturgeschichte der *vissungo*

In Musiklexika lässt sich nachlesen, dass *vissungo* ein afro-brasilianischer „Arbeitsgesang“ ist (Andrade 1989:566, Marcondes 1998:150), entdeckt von Aires da Mata Machado Filho am Ende der 1920er Jahre im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais. Der Sprachwissenschaftler und Volkskundler hatte sich in São João da Chapada und dem Quartel do Indaia – ländliche Siedlungen seines Geburtstortes Diamantina – während mehrerer Jahre mit der dortigen afro-brasilianischen Kultur auseinandergesetzt (vgl. Karte der Region im Anhang). Dabei wertete er historische Quellen aus, zeichnete für die Nachwelt die Alltagsgeschichten der Bewohner auf, ging den regionalen Spracheigenheiten nach und dokumentierte ein Repertoire von oral-aural tradierten Gesängen mit dem Namen *vissungo*. Die Beschreibungen und Notentranskriptionen dieser Liedtradition nahmen dann in der Publikation seiner Forschungsergebnisse breiten Raum ein. Machado veröffentlichte seine musikethnologischen Dokumentationen und ethnographischen Erkundungen ab 1938 und fasste sie schliesslich 1943 in Buchform unter dem Titel „Der Schwarze und die Diamantenförderung in Minas Gerais“ zusammen (*O negro e o garimpo em Minas Gerais*, Machado 1985).

Der Titel dieser Studie scheint bereits eine Begründung für die Definitionen von *vissungo* als afro-brasilianischen Arbeitsgesang anzubieten – bei der „Diamantenförderung“ von „Schwarzen“ gesungene Lieder –, zeigt aber zunächst nur Machados besonderen Forschungsansatz an. Für ihn erschloss sich das Verständnis der regionalen kulturellen Ausdrucksweisen und insbesondere der *vissungo* aus ihrem sozio-ökonomischen Kontext der „Diamantenförderung“ durch die Arbeitskraft der „Schwarzen“. Die Gesangstradition bettete Machado in eine Sozial- und Kulturgeschichte der Region von Diamantina ein, die er am Anfang des 18. Jahrhunderts beginnen liess, als Abenteurer dort Gold und etwas später auch Diamanten entdeckten. Die damaligen Funde waren für die sozio-ökonomische und kulturelle Entwicklung des Gebiets folgenswer und wirken in ihren Konsequenzen bis in die Gegenwart. Deshalb sind ein paar Einblicke in Machados Regionalgeschichte hier nachzuzeichnen. Ergänzt werden diese mit neueren Untersuchungsdaten sowie mit Hinweisen zur ähnlich verlaufenen Lokalgeschichte im rund fünfzig Kilometer von São João da Chapada entfernten Dorf und Distrikt Milho Verde.<sup>1</sup>

### *Diamantenförderung, Afro-Brasilianer und Gesang in der Region von Diamantina*

Nachdem am Ende des 17. Jahrhunderts in einigen südöstlichen Gebieten des heutigen brasilianischen Staates Minas Gerais grössere Goldvorkommen entdeckt worden waren

<sup>1</sup> Zur Geschichte der Region vgl. die klassische Studie von Santos 1976, ferner Machado 1980, Luna 1981, Barbosa 1995, Furtado 1996, 1999, 2003, Scarano 2002 sowie Camp 1997-2004.

und gewinnbringend geschürft wurden, drangen Abenteurer in nordwestlicher Richtung in nahezu unbekannte Gebiete vor und stiessen in der Umgebung des heutigen Städtchens Serro ebenfalls auf Gold und dann vor allem auch auf Diamanten. Die Nachricht der Bodenschätze weckte die Träume des grossen Fundes und liess andere Abenteurer rasch folgen. Während der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts stieg die Bevölkerung in der Region der neu entstandenen Ortschaften Vila do Príncipe do Serro Frio und des Arraial do Tijuco – das heutige Diamantina –, rasch an, wobei Männer und unter ihnen zunehmend Schwarze, Mehrheiten bildeten. Der neuen Bevölkerung mussten die angestammten indigenen Gruppen weichen, die die Region in nomadischer Lebensweise durchzogen hatten.

Die portugiesische Krone erfuhr mit der Verzögerung von ein paar Jahren, im Jahre 1729 von den Diamantenfunden in ihrer brasilianischen Kolonie. Bereits in den 1730er Jahren aber monopolisierte und regulierte die Krone die Diamantenausbeute, nachdem sich eine Besteuerung der vielen einzelnen Diamantensucher als schwierig erwiesen hatte und die Notwendigkeit erkannt worden war, den Diamantenpreis auf dem europäischen Markt durch ein eingeschränktes Angebot zu kontrollieren. Ab 1734 verbot die portugiesische Krone zur Sicherung ihrer potentiellen Gewinne zunächst jegliche Diamantenförderung, ab 1739 verpachtete sie das Gebiet der Diamantenvorkommen zur Ausbeute, ab 1772 verwaltete sie es dann selbst und beauftragte einen „Intendanten“ mit der Diamantenförderung; erst in den Jahren nach der Etablierung der brasilianischen, von Portugal unabhängigen Monarchie (1822) wurden schliesslich die Bestimmungen des königlichen Förderungsmonopols abgeschafft.

Im 18. Jahrhundert suchte der königliche Souverän einen möglichst hohen Gewinn aus der Diamantenausbeute zu erwirtschaften und die Region von Diamantina unter seine effektive Kontrolle zu bringen. Dazu liess die Krone in den beginnenden 1730er Jahre einen Diamanten-Distrikt um den Ort Arraial do Tijuco abgrenzen, der ab 1745 nur mit einer Spezialgenehmigung betreten werden durfte. Soldaten durchstreiften den Distrikt in Patrouillen und überwachten ihn an verschiedenen strategischen Punkten. Wenn ein Reisender am Ende des 18. Jahrhunderts auf der wichtigsten Route von Rio de Janeiro in den Diamanten-Distrikt das Arraial do Tijuco zu erreichen suchte, durchquerte er nach langem Weg zunächst Serro Frio, stieg zu einem von Tälern zerfurchten und markanten Felsformationen durchsetzten Hochplateau auf rund tausend Höhenmetern auf, trat ungefähr bei einem Gebiet mit dem Namen „Cabeça de Bernardo“ („Bernardos Kopf“)<sup>2</sup> in den Diamantendistrikt ein und musste danach den Grenzposten des Dorfes Milho Verde passieren. Diesem Dorf kam entsprechend seiner Lage an der bedeutendsten Handelsrou-

---

<sup>2</sup> Die Lokalität erwähnt der Franzose Auguste Saint-Hilaire (1833:I/84), der 1817 die Region bereiste.

te eine besondere Stellung unter den Grenzposten des Diamantendistriktes zu. Auf einer Karte von 1784, dem „Mapa da demarcação diamantina acrescentado [a]the O Rio Pardo. Feito por Antônio Pinto Miranda em 1784“ (abgedruckt in Costa 2004:212f.) ist vermerkt, dass gegenüber anderen Grenzposten des Diamantendistriktes mit zwei stationären und zwei mobilen Grenzwächtern in Milho Verde zwei weitere patrouillierende Fusssoldaten stationiert waren. Diese mobilen Soldaten hatten diejenigen Reisenden abzufangen, die nicht den vorgeschriebenen Weg über den Grenzposten nahmen. Im Regelfall waren aber die stationären Soldaten für die Personen- und Zollkontrolle zuständig und mussten einem Reisenden ohne schriftliche Genehmigung den Eintritt in den Diamantendistrikt verwehren. Beim Verlassen wiederum waren, nach einem Bericht von 1818, die Wachtposten

„befugt, mit der sorgfältigsten Strenge nicht bloß alle Habseligkeiten des Reisenden, alle Ritzen und Winkel seines Gepäcks, sondern auch die zugänglichen Theile seines Körpers und jene der Lasttiere zu durchspähen, ob irgendwo Diamanten verborgen seyen, ja die Reisenden im Falle des Verdachts, vier und zwanzig Stunden zurückzuhalten, um zu sehen, ob keiner jener edlen Steine verschluckt worden seyn möchten“ (Spix/Martius 1966-1967:II/430).

Trotz dieser königlich verordneten Überwachungsmaßnahmen war Schmuggel im hügeligen Gebiet mit seinen vielen günstigen Versteckmöglichkeiten nicht zu verhindern. Ebenso florierte die illegale Diamantenförderung, welche die Bevölkerung „garimpo“ nannte (Santos 1976:79f.). Der Ausdruck, der heute die Diamantenförderung generell bezeichnet, leitet sich vom Wort „Hügel“ (portugiesisch „grimpa“) ab, auf den die Diamantensucher beim Nahen von Soldaten und gewarnt durch Aufpasser hinaufkletterten (französisch: „grimper“) und sich versteckten.<sup>3</sup> Wurde jemand dennoch einmal erwischt, so liess sich dies wahrscheinlich nicht selten vor Ort regeln, denn, wie man annehmen darf, waren viele Soldaten bestechlich. Geltende Regelungen wurden im Diamantendistrikt im 18. und 19. Jahrhundert zeitweilig kaum durchgesetzt, dies aufgrund von konkurrierenden Privatinteressen und von einem Machtgerangel zwischen einflussreichen Ortsansässigen und sich rivalisierenden, im Graubereich zwischen grosszügiger Gesetzesauslegung und Korruption agierenden Kolonialbeamten. Die fehlende Durchsetzung königlicher Regelungen ist nicht nur historisch punktuell belegt, sondern lässt sich bereits an der unausführbaren Überregulierung ablesen, durch welche die Kontrolle des Diamanten-Distrikts garantiert werden sollte. Den strengen Verordnungen, die die Krone im fernen Portugal nach ihrer Kenntnisnahme der Bodenschätze erlassen hatte und die sie in einem Gesetz von 1771 noch verschärfte, mangelte es gerade an Durchsetzbarkeit. Die Ordnungskräfte im Diamantendistrikt, der beispielsweise im Jahre 1782 insge-

<sup>3</sup> Zur Etymologie s. Saint-Hilaire 1833:I/21, Spix/Martius 1966-1967:II/444f., 455, Houaiss 2002.

samt über hundert freie und unfreie Soldaten angehörten, wurden den Gesetzesübertretungen nicht Herr oder kollaborierten mit den Schmugglern und illegal Diamanten fördernden Gruppen.<sup>4</sup>

Auf der wahrscheinlich ältesten, in den 1730er Jahren entstandenen Karte des Diamanten-Distriktes ist die Verlockung von Gold und Diamanten in diesem kurz zuvor noch weitgehend unbekannten Gebiet eingegangen. Zu den eingetragenen Ortschaften sind kurze Erklärungen verfasst wie beispielsweise: „Das Dorf Milho Verde hat Manoel Rodrigues Milho Verde, aus der Provinz Minho stammend, im Jahre 1713 entdeckt“.<sup>5</sup> Die Ortschaft wurde nach dieser Kartenlegende „entdeckt“ und nicht gegründet. Das Ziel von Abenteurern wie Manoel Rodrigues war in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts das Auffinden von Bodenschätzen, nicht eine geregelte Besiedlung der Region. Vermutete Vorkommen von Diamanten bestimmten, wo sich die Abenteurer niederliessen und eine Siedlung begründeten. Als die portugiesische Krone auf das Gebiet von Diamantina aufmerksam wurde, gab es dort bereits mehrere Siedlungen in der Art von Milho Verde. Das ferne Portugal entdeckte diese Siedlungen erst, als die eigentlichen Entdecker schon zu Bewohnern geworden waren. Aus der grossen geographischen Distanz vermochte die portugiesische Krone dann auch ihre umfassende Kontrolle über die Region nicht durchzusetzen.

Gegenüber dem schriftlichen Dokument wirft die Legende, die man sich heute im Dorf Milho Verde über den Namen des Ortes erzählt, ein anderes Licht auf die Bedingungen der ersten Jahre der Besiedlung. Bewohner erzählten mir, wie hungrige Abenteurer beim einzigen damaligen Bewohner der Lokalität eingetroffen, dort als einziges Nahrungsmittel frischen Mais („milho verde“) vorgefunden und deshalb den Ort eben so genannt hatten. Ob es sich beim Einsiedler allenfalls um den Manoel Rodrigues des historischen Kartendokuments gehandelt hat, ist für die Aussage dieser mündlichen Erzählung irrelevant. Hingewiesen wird durch diese Lokalgeschichte auf die Versorgungsengpässe in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts, die erst allmählich durch die Etablierung einer regionalen Landwirtschaftsproduktion und eines funktionierenden Handelsnetzes behoben wurden (vgl. Scarano 2002:39, Bergad 1999:215). In der Namenslegende von Milho Verde sind Erfahrungen von Entbehrung tradiert, welche die vom Diamantenfie-

---

<sup>4</sup> Dieses Bild des Diamantendistriktes zeichnet Júnia Ferreira Furtado (1996, 1997), die in ihrer genauen Analyse der Quellen zahlreiche Korruptionsfälle und Gesetzesübertretungen der Kolonialadministration belegen konnte.

<sup>5</sup> „O Arrayal do Milho Verde descobriu Manoel Rodrigues Milho Verde, natural da Provincia do Minho [Moinho?] em 1713“, auf: „[Mapa da] demarcação da terra que produz diamantes“ (*Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa* 247/1153), abgedruckt in Costa 2004:214f. Die Karte entstand nach 1729, als die portugiesische Krone von den Diamantenvorkommen erfahren hatte, wahrscheinlich aber sogar erst nach 1734, als eine erste Grenzziehung des Diamanten-Distriktes vorgenommen worden war (vgl. Santos 1976:57, 304-306).

ber befallenen Entdecker der ersten Stunde auf sich nahmen, als sie die Grenzen sowohl der bekannten Welt als auch der einschätzbaren Gefahren überschritten. Ausgedrückt sind darin die widrigen und zuweilen lebensbedrohlichen Umstände ihrer Unternehmen.

Dass die heutigen Bewohner von Milho Verde ihren Dorfnamen auf knappe Ressourcen eines Einsiedlers und den Hunger von Diamantensucher zurückführen, hängt teilweise mit ihrer eigenen Situation der sozio-ökonomischen Armut und der ruralen Isolation in jüngerer Zeit zusammen. Diese Situation war in den letzten Jahrzehnten zwar keine Hungerarmut, da die Region trotz hügeliger Topographie, trotz vieler unbebaubarer Flächen und trotz Wintertrockenheit doch die Möglichkeiten zu einer bescheidenen Nahrungsmittelproduktion für den Eigengebrauch und manchmal gar für den regionalen Markt bietet (vgl. Silva 1988:59). Der Mais als einziges verfügbares Nahrungsmittel, wie es die Namenslegende behauptet, steht aber für allgemeine Mangelerfahrungen. In den Wahrnehmungen der Dorfbewohner umfasst der Mangel heute ihre Schwierigkeiten im Zugang zur medizinischen Versorgung, zu Information, Bildung und Arbeit. Diese wiederum rühren von der generellen ökonomischen Situation in der Region her, welche wahrscheinlich bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Niedergang der geförderten Diamantenerträge pro Einwohner erlitt. In einer kurzen Blütezeit von wenigen Dezennien während des 18. Jahrhunderts war es zu einer Vermögenskonzentration bei einer kleinen Elite und einigen Schmugglern gekommen; es wurde aber keine nachhaltige sozio-ökonomische Entwicklung generiert, die Diamantenförderung konnte nicht durch eine intensive Landwirtschaftsproduktion ersetzt und mit den nur vereinzelt entstehenden industriellen Produktionsstätten wirtschaftlich kompensiert werden. Spätestens im 19. Jahrhundert wurde die Mineralienausbeute dann für viele ein Verlustgeschäft. Während die grossen Diamantenförderungen verschwanden, blieben nur kleinere Förderunternehmen erhalten. Bis in die Gegenwart bieten diese den Bewohnern der Region von Diamantina aufgrund ihrer schwierigen Lebensbedingungen zuweilen eine Tätigkeit mit geringem, aber wenigstens vorhandenen Verdienstpotalential. Allerdings wissen die Bewohner der Region, dass das Wunder des schlagartigen Reichtums eher ihre Träume beflügelt, als dass es durch einen grossen Fund wahr wird.

In Machados Studie über den „Schwarzen und die Diamantenförderung in Minas Gerais“ ist diese Suche und Ausbeute des gewinnbringenden Minerals die eine Seite, die für den Kontext der *vissungo* Verständnis schaffen soll. Eng damit verknüpft ist auch die Geschichte der im Titel von Machados Buch genannten „Schwarzen“. Die europäischstämmigen Siedler führten sie als Sklaven zur Diamantenförderung in die Region von Diamantina ein. Die Nachfrage nach solchen Arbeitskräften stieg nach den ersten Mineralienfunden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts rapide an, so dass Tausende von schwarzen Sklaven in die Region eingeschleppt wurden. Sie galten als Waren, die bei der



Einfuhr in den Diamantendistrikt zollpflichtig waren, erbrachten ihren Eigentümern durch die Vermietung an die staatlich kontrollierte Diamantenförderung hohe Renditen und wurden deshalb in grosser Zahl von anderen Regionen Brasiliens abgezogen oder direkt von den Sklavenmärkten importiert. Über Handelswege gelangten sie vom nordöstlichen Salvador da Bahia und wahrscheinlich mehrheitlich vom südöstlichen Rio de Janeiro in diesen Wilden Westen des abgelegenen Arraial do Tijuco. An die Umstände dieses Menschenhandels erinnern sich Bewohner der Region noch heute, beispielsweise in der erwähnten Ortsbezeichnung „Cabeça de Bernardo“ („Bernardos Kopf“) an der Grenze des ehemaligen Diamanten-Distriktes. Bewohner erzählen heute, dass unter den an Halsfesseln aneinandergeketteten Sklaven einer mit dem Namen Bernardo an diesem Ort tot zusammengebrochen war, wahrscheinlich erschöpft von seiner monatelangen Verschleppung aus einer afrikanischen Siedlung in eine Hafenstadt, von der langen Seereise über den Atlantik und vom mehrtägigen Marsch ins Gebiet der Diamantenförderung. Da Exemplare der Schlüssel zum Öffnen des Halsrings nur in Serro Frio und am Grenzposten von Milho Verde deponiert waren, hatte man dem Toten den Kopf abgeschlagen, wohl um die anderen, ebenso von Anstrengungen angegriffenen Sklaven durch das Mitschleppen des Toten nicht übermässig zu schwächen.

Die Sklaverei ist in der Region von Milho Verde in vielen Erinnerungen präsent. Man erzählt von den „troncos“ („Pfähle“), an denen die Sklaven zur Strafe angekettet worden waren. Diese „troncos“ markierten symbolisch und real die Orte der Herrschaft über die schwarzen Sklaven. In Erzählung über die Vergangenheit bezeichnen die „troncos“ zudem als *pars pro toto* die kleineren und mittelgrossen Gutshöfe mit ihren Sklaven, die um Milho Verde lagen und heute als Flurbezeichnungen oder als Namen von Streusiedlungen bekannt sind, so „Ausente“ („Abwesend“), „Manga do Prego“ („Schiff des Nagels“), „Macacos“ („Affen“) und „Baú“ („Truhe“). Über das Gebiet von Baú sind die Lokalerzählungen jedoch widersprüchlich. Einige sagen, dass dort nicht ein Gutshof oder Sklavenhütten standen, der Ort vielmehr den Sklaven, die von ihrem Besitzer geflohen waren, als Versteck diente. So kursieren in der Region drei divergierende Herkunftserzählen über die heute in Baú lebende afro-brasilianische Gruppe. Einmal stammt sie von Schwarzen eines Gutshofes („tronco“) ab, die das Land nach der Sklavenbefreiung seinem Eigentümer abgekauft haben (Nascimento 2003:18), ein anderes Mal von relativ autonom lebenden Bewohnern von „senzalas“ („Sklavenhütten“), deren Besitzer das Gebiet an die Ansässigen abgetreten hat (Brant/Cássia 1981), schliesslich von entflohenen Sklaven, die sich dort ein sogenanntes „quilombo“, also eine versteckte Siedlung errichtet hatten (Bezerra 2001, vgl. aber Guimarães 1988). Unabhängig von der wahrscheinlich unbeantwortbaren Frage, wie es eigentlich gewesen, drückt die Begrifflichkeit eine Typologie sozialer Beziehungen aus. Beschrieben werden damit unterschiedliche gesellschaftliche Positionen der Afro-Brasilianer: Der Sklavenpfahl „tronco“ steht für die Herrschaft über

sie durch physische Gewalt; die Sklavenhütte „senzala“ verweist auf ihre feudalähnlichen Abhängigkeiten, wie sie auch nach der brasilianischen Sklavenbefreiung 1888 lange in der Region von Milho Verde andauerten; und die Siedlung der entflohenen Sklaven „quilombo“ drückt die Möglichkeit von Selbstbestimmung der Afro-Brasilianer aus. „Tronco“, „senzala“ und „quilombo“ sind damit Typen für die Schilderung von Herrschaft in der Vergangenheit. Zudem haben sich diese Begriffe als Wahrnehmungsmodelle für soziale Beziehungen in der Zeit nach der Sklavenbefreiung und bis in die Gegenwart erhalten. Deutlich zeigt dies die Art, wie ein Angehöriger aus der unteren sozio-ökonomischen Schicht Milho Verdes mir gegenüber einmal eine Konfliktbeziehung zu einem reichen und einflussreichen Dorfbewohner kommentiert hat: „Die Sklaverei wurde noch nicht aufgehoben.“ Damit drückte er seine Abhängigkeiten zur Dorfelite aus, die nur sehr schwer zu brechen sind. Dass die historische Form der Sklaverei das Modell für die Wahrnehmung sozialer Beziehungen in der Gegenwart abgibt, liegt an fortwährenden Chancen-Ungleichheiten in der lokalen Gesellschaft.

Ohne dass also entschieden werden kann, ob in Baú ein Herrenhaus mit „tronco“, ein paar „senzalas“, ein „quilombo“ oder alle drei zu je verschiedenen Zeiten existiert haben, so gibt die oral-aurale Überlieferung für die früheren und gegenwärtigen sozialen Spannungen im Gebiet der Diamantenförderung ein sprechendes Zeugnis ab. Darüber hinaus sind die gegenwärtigen Bewohner von Baú Träger einer afrikanisch geprägten Kultur. Zusammen mit den Familien aus der benachbarten Streusiedlung Ausente bilden sie einen verwandtschaftlichen Verband, der eine eigene afro-brasilianische Kultur und insbesondere auch *vissungos* tradiert. Diese Lieder erlangten das Interesse von Forschern und auch von kulturell interessierten Touristen, die seit den beginnenden 1990er Jahre in grösserer Zahl das Dorf Milho Verde besuchen.

### *Vissungo-Transkriptionen und ihr Weg in die Populärmusik*

Zwischen dem hier vorrangig beschriebenen Milho Verde und Machados Forschungsregion São João da Chapada finden sich zahlreiche Parallelen. Die Geschichte der Diamantenförderung und der Schwarzen – die beiden Schwerpunktthemen Machados – verlief in beiden Regionen ähnlich. Mit den vorhergehenden punktuellen historischen Hinweisen lässt sich deshalb bereits der Rahmen abstecken, in welchen die Musiktranskriptionen und Liedtexte der *vissungos* aus Machados Studie zu situieren sind. Die Diamantenförderung war die wichtigste Tätigkeit der Bevölkerung und wurde überwiegend von Schwarzen ausgeführt. In diesem sozio-ökonomischen Umfeld erklangen die Lieder, die *vissungos* genannt werden. Aber sangen Schwarze diese *vissungos* während der Förderungsarbeit, wie es die eingangs erwähnte Lexikondefinition von *vissungos* als „Arbeitsgesang“ suggeriert?

Nur wenige unter den Gesängen, die Machado transkribiert hat, sind Arbeitslieder der Diamantenförderung im engeren Sinne der Rhythmisierung physischer Aktivität. Bei einer genaueren Durchsicht der 65 transkribierten *vissungos* zeigt sich sogar, dass viele bloss in einem akzidentellen Zusammenhang mit Arbeit stehen und einige gar nichts damit zu tun haben. So finden sich Preis- und Schmählieder, die sich an einzelne Personen richten oder mit denen soziale Gruppen sich durch Sänger musikalische Duelle liefern – ähnlich den in anderen Gebieten Brasiliens so genannten *desafios* („Herausforderungen“); zuweilen versucht ein Sänger einem anderen dabei die „Stimme zu nehmen“, wirft sich auf die Erde nieder, hält seinen Mund dicht über dem Erdboden und beginnt zu singen (Machado 1985:83). Es gibt ferner Lieder, mit denen der Segen des Allmächtigen erbeten, Regen bewirkt, die Macht des Übernatürlichen beschrieben oder ein Pferd zum Gehen angeregt wird. Andere Lieder dienen gemäss Machados Beschreibungen dem singenden Einwiegen eines Kindes, evozieren familiäre Vergangenheiten des Singenden, sind an eine bestimmte Tageszeit gebunden („Morgenlied“), markieren einen Moment während eines katholischen Festes oder werden von Bewohnern abgelegener Streusiedlungen bei der Überführung eines Verstorbenen zum nächsten Dorffriedhof angestimmt. Schliesslich finden sich unter Machados Transkriptionen auch zwei *vissungos*, welche in ihrem Liedtext „quilombos“ zum Thema haben – also jene erwähnten Siedlungen geflohener Sklaven – und wahrscheinlich auf einen der sechs von Machado identifizierten ehemaligen „quilombos“ in der Umgebung von São João da Chapada verweisen (Machado 1985:57). *Vissungos* bezeichnete also in den 1930er Jahren in der Umgebung von São João da Chapada ein Repertoire afro-brasilianischer Gesänge, die nicht einem einzelnen Zweck dienten und von denen wahrscheinlich einzelne zu ganz unterschiedlichen Anlässen gesungen wurden. Dies wird auch für die jüngere Vergangenheit bestätigt, wenn man auf die Aufnahmen zurückgreift, die der Musikethnologe und Afrikanist Gerhard Kubik ein halbes Jahrhundert nach Machados Forschung am gleichen Ort realisiert hat. In der Sammlung seiner *vissungos*-Aufnahmen findet sich beispielsweise ein Abschiedslied eines Mannes, das von vergossenen Tränen einer auseinandergerissenen Liebesbeziehung handelt;<sup>6</sup> mit Arbeit könnte dieses Lied nur insofern etwas zu tun haben, als die Trennung der Liebenden aufgrund einer saisonalen oder mehrjährigen Arbeitsmigration erfolgte, wie sie aus sozio-ökonomischer Notwendigkeit seit Jahrzehnten in der Region für einen Grossteil der Männer üblich wurde (vgl. Fundação João Pinheiro 2001).

---

<sup>6</sup> Aufnahme von Gerhard Kubik am 7. Mai 1979 im Quartel do Indaiá (Siedlung des Distriktes São João da Chapada der Gemeinde Diamantina), Originalband-Nr. A66/B/16-A67/B/01, *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Wien, Archivkopie-Nr. B 24653-24654, Gesang von Cecilio Assunção Bela Guarda, ca. 60 Jahre mit Trommel („caixa“) (Kubik 1979).

Die Variabilität des Gebrauchs der *vissungu* verweist auf eine Verflechtung unterschiedlicher Bereiche des ländlichen Alltagslebens. Zudem zeigt die vielfältige Verwendung an, dass *vissungu* keine Bezeichnung für eine musikalische Gattung im engeren Sinne ist, wie Machados Verwendung des Wortes zumeist im Singular suggeriert und wie es im Portugiesisch-Wörterbuch nachzulesen ist (Houaiss 2002). Wenn *vissungu* bei Machado so Unterschiedliches wie ein Wiegenlied und ein Totenritual-Gesang bezeichnet, so bedeutet der Ausdruck schlicht „Lieder“ im allgemeinen Sinne, so wie Machado selber auch einmal das Wort in seiner Studie übersetzt hat (Machado 1985:136), oder „Gesang“, wie ein Zeitgenosse von Machado das Wort in einer anderen Region des Bundesstaates Minas Gerais verstanden und dokumentiert hat (Dornas 1938:1950). Zudem ist dem Wort *vissungu* aufgrund seiner wahrscheinlichen Etymologie eine solcherart umfassende Bedeutung eigen. *Vissungu* hat – zumindest heute – in Angola die weite Bedeutung von „Gesängen“, so in den Bantu-Sprachen Ngangela und Umbundu, in letzterer beispielsweise als „ovissungu“ (phonetisch: [ovisungu], Singular [otʃisungu]) (Kubik 1991:70, vgl. Daeleman 1991-1993:132).<sup>7</sup>

*Vissungu* sind nicht ein Repertoire allein aus afro-brasilianischen Arbeitsgesängen, wie dies den Lexikonartikeln mit ihren zweckmässigen Verkürzungen zu entnehmen ist. Vielmehr subsumieren Bewohner der Region von Diamantina, die vor allem aus schwarzen Bevölkerungsgruppen besteht, ein Teil ihres Liedrepertoires unter der Bezeichnung *vissungu*. In der Region von Diamantina ist *vissungu* darum einmal eine generelle Benennung für nicht-gesprochene vokale Verlautbarungen in unterschiedlichen Gebrauchszusammenhängen. Für Machado hatten *vissungu* diese allgemeine Bedeutung jedoch in einer ganz anderen Hinsicht, die mit einem der Ziele seiner Forschungspublikation zusammenhing. Für ihn waren *vissungu* musikalische Texte, welche auch losgelöst vom angestammten Kontext der Diamantenförderung und ihren schwarzen Arbeitern gesungen werden konnten – und sollten. Seine notenschriftlichen Repräsentationen der *vissungu* verstand Machado nicht bloss als deskriptive, einzelne klangliche Aspekte organisierende und veranschaulichende Dokumentationen ländlicher Alltagskultur, sondern auch als Volksliedpartituren (Machado 1985:69f.). Die Notentranskriptionen waren als präskriptiver Rahmen für musikalische Neuschöpfungen irgendwo in Brasilien intendiert. Während Machado *vissungu* also einerseits in ihrer Lebenswelt untersuchte und deutete, so sollten sie andererseits auch in andere Kontexte eingefügt werden.

Entgegen Machados Wunsch verblieben seine Partituren weitgehend in ihrer schriftlichen Form. Nur wenige Sänger interpretierten die *vissungu*-Transkriptionen. Ausser-

<sup>7</sup> Im ganzen Text steht *vissungu* zugleich für die Singular- und Pluralform, und dies nicht allein weil *vissungos* von der Etymologie her ein doppelter Plural wäre, sondern auch weil in der portugiesischen Umgangssprache Diamantinas – und ebenso anderswo in Brasilien – das Schluss-„s“ zur Pluralkennzeichnung häufig entfällt.

halb der Region von Diamantina fanden die Lieder vor allem bei Forschern Beachtung, wurden dabei aber als blosse „Kuriositäten unserer [brasilianischen] Volksmusik“ („curiosidades no nosso folclore musical“) wahrgenommen, wie es mit Bezug auf einen Vortrag über diese Gesänge in Rio de Janeiro einmal hiess (Tribuna musical 1964). Erst in den 1970er Jahren erhielten Machados *vissungo*-Transkriptionen als Partituren für Neukreationen grössere Aufmerksamkeit. Es waren urbane Popularmusiker, die an Machados Lieder Interesse zeigten, sie interpretierten und bekannt machten.<sup>8</sup> Das Ensemble, das als erstes mehrere *vissungo* in sein Repertoire aufnahm, war die von Antonio Espírito Santo gegründete Gruppe, die sich gleich den Namen *Vissungo* gab. Die Mitglieder dieses Ensembles, das sich der in Brasilien während der 1970er Jahren entstehenden politischen Schwarzen-Bewegungen verpflichtet sah, wandten sich forschend der afro-brasilianischen Kultur von Minas Gerais zu und versuchten die dortige Musik in eine urbane, medial vermittelbare Popularmusik zu übersetzen (Leemann 1992). Bekanntheit erlangte die Gruppe *Vissungo* durch ihre musikalische Mitarbeit im Film *Chico Rei*, welcher die Geschichte eines afrikanischen Monarchen erzählt, der als Sklave nach Minas Gerais verschleppt worden war, dort in stetiger harter Arbeit sich und andere Sklaven freikaufte, um dann sein verlorenes Königreich in Brasilien wieder aufleben zu lassen. Die legendäre Geschichte von der Freiheitsbestrebung Chico Reis ist in Brasilien heute weit herum bekannt (vgl. Martins 1995:100-106) und wird als Kindergeschichte in einem seit Jahrzehnten mehrfach aufgelegten Buch erzählt (Góes 2001:78-81) oder in Romanform gelesen (Vasconcelos 2002). Chico Reis Leben wurde als Form der Sklaven-Emanzipation bestimmt (Drummond de Andrade 1988:1388); mir gegenüber wurde das Reich von Chico Rei in Brasilien mit dem Ziel, Sklaven freizukaufen, einmal als „erstes Sozialwerk Brasiliens“ bezeichnet, was bereits die erste schriftliche Version der Chico-Rei-Geschichte anfangs des 20. Jahrhunderts festgehalten hatte (Vasconcelos 1999:344). Das mythische Bedeutungsfeld der Chico-Rei-Figur erfasste mit der Filmmusik auch die *vissungo*. Im Zusammenhang mit der Idee einer umfassenden afro-brasilianischen Solidarität, welche die Legende von Chico Rei ausdrückt, wurden *vissungo* als klingendes Symbol einer pan-afro-brasilianischen Selbstbehauptung gegenüber anderen brasilianischen Gesellschaftsgruppen verstanden. Entsprechend hatten die Transkriptionen von Machado zwar als Vorlage für die Lieder des Films *Chico Rei* gedient, wurden aber mit Rekurs auf verschiedene afro-brasilianische Musiktraditionen arrangiert. Die *vissungo*-Notentexte wurden für den *Chico-Rei*-Tonträger mit einem polyrhythmischen Perkussionsarrange-

---

<sup>8</sup> Wahrscheinlich gab es zuvor vereinzelt Popularmusik-Darbietungen auf der Basis von Machados Transkriptionen. Für Aufführungen bis in die 1970er Jahre fand ich aber nur gerade die Anzeige für ein „concerto folclórico“ mit *vissungo*, organisiert für den 3. April 1956 vom „Woman’s Club of Rio de Janeiro“ und dargeboten von Valdemar Henrique und der Sängerin Mara (Concerto folclórico 1956).

ment erweitert (Chico Rei 1986); zu hören sind auf dem Tonträger Trommeln sowie Schüttel- und Schrappidiophone auf der Basis von Glocken-Ostinati, wie sie in dieser Kombination für die traditionelle Musik in Diamantina nicht belegt sind.


*Vissungos* verloren damit ihre angestammte Bindung an die ländliche Lebenswelt und die Diamantenförderung, wie es sich Machado erwünscht hatte bei der Publikation seiner Transkriptionen. Machados Volksliedpartituren lösten jedoch als Populärmusik, die den sozialen Anliegen der afro-brasilianischen Bevölkerung Ausdruck geben sollte, das Band zur Kultur der Schwarzen nicht ab. Die von Machado publizierten *vissungos* wurden geradezu zu einem Ursprungssymbol für die schwarze Musik und Kultur Brasiliens insgesamt. So ist in einer jüngst erschienenen klingenden Geschichte des urbanen *samba* die Interpretation eines *vissungos* aus Machados Studie an den Anfang gestellt, wird als Ausdrucksform schwarzer Sklaven und förmlich als der Ursprung afro-brasilianischer Musik präsentiert (História do samba paulista 1999). Auch in einer anderen Sammlung von urbanen *sambas* findet sich eine *vissungos*-Interpretation (Samba 1991, Lied aus Canto dos Escravos 2003), obwohl sich keine direkten musikhistorischen Verbindungen zwischen *vissungos* und urbanen *sambas* aufzeigen lassen.

Etliche Musiker haben seit den 1980er Jahren auf die Transkriptionen von Machado zurückgegriffen.<sup>9</sup> Die bekannteste Aufnahme, die vielen überhaupt erst die *vissungos* bekannt machte und zu einer Referenz dieser Gesangstradition wurde, stammt von den drei *samba*-Interpreten Geraldo Filme, Tia Doca da Portela (Jilçaria Cruz Costa) sowie Clementina de Jesus. Gemeinsam widmeten sie eine ganze, 1982 veröffentlichte Schallplatte ausschliesslich den *vissungos* und interpretierten vierzehn Transkriptionen aus Machados Publikation (Canto dos Escravos 2003). Eröffnet wird diese Interpretationssammlung mit

---

<sup>9</sup> Am Filmsoundtrack von *Chico Rei* partizipierte Tetê Espindola, die eine *vissungos*-Interpretation auch auf einem Solo-Album publizierte (Espindola 1986). In der Stadt Diamantina hat ein Universitätschor mit dem Namen „Coral Memória Viva“ („Chor der lebendigen Erinnerung“) unter der Leitung von Leonídia Azevedo Sampaio einzelne Transkriptionen aus Machados Publikation bei lokalen Anlässen interpretiert (Camp 1997-2004); dieser Chor war 1995 gegründet worden anlässlich einer Studienwoche im Fach Geschichte der Universität von Diamantina (*Fafidia*), als man sich mit Zumbi – ein berühmter „quilombo“-Anführer des 17. Jahrhunderts im brasilianischen Nordosten – auseinandergesetzt hatte. 1997 wurden *vissungos* auf der Basis der Transkriptionen von Machado in der Fernseh-Novela *Xica da Silva* der Rede Manchete gesungen; die Novela zeigt die im 18. Jahrhundert spielende Geschichte von der in Milho Verde geborenen und zu Reichtum gelangenden Schwarzen Francisca da Silva de Oliveira (vgl. Furtado 2003). Kürzlich hat auch Mônica Salmaso mit dem Perkussionisten Naná Vasconcelos Musiktranskriptionen von Machado interpretiert (Salmaso 1999). Ferner referierte die Sambaschule *Mocidade Alegre* aus der Stadt São Paulo 1981 mit ihrem *samba enredo* „Vissungos: canto de riqueza“ auf den Gesang um Diamantina (vgl. [www.mocidadealegre.com.br](http://www.mocidadealegre.com.br)); im Liedtext sind einige afro-brasilianische Vokabeln eingeflochten sowie die Diamantenförderung thematisiert, der *samba* hat aber musikalisch keinen Bezug zu den *vissungos*, die Machado in seinen Transkriptionen publiziert hat.

dem *vissungo* „Pedindo licença para cantar“. Die Sänger „bitten“ damit singend „um Erlaubnis, singen zu dürfen“. Machado informiert uns diesbezüglich, dass das Singen von einigen Sklavenhaltern nicht gern gehört worden ist, da dabei die Arbeitsgeräte zu Perkussionsinstrumenten und die Arbeitenden zu Tanzenden wurden; weil die Afro-Brasilianer jedoch dem Singen bei der Arbeit eine grosse Wichtigkeit beimassen, wählten sie nach der Aufhebung der Sklaverei diejenigen Arbeitsgeber aus, die *vissungo* zuließen (Machado 1985:66). Singen blieb aber offensichtlich bewilligungspflichtig. Das Einverständnis zum Singen, das selbst singend eingeholt wurde, transkribierte Machado als elftaktiges Lied (Abbildung 1).



Ia uê ererê ai... ô gombê

Cum licença do kuriandamba'eum licença do curiacuca

cum licença do sinhô moço cum licença do donode téra .

Abbildung 1: „Pedindo licença para cantar“, Region von São João da Chapada in den 1930er Jahren (Machado 1985:116, Transkription Nr. 64)

In der Einleitung liest man in diesem Notentext eine Rufverz und eine kurze Phrase, gesungen auf Silben ohne denotative Bedeutung und endend mit dem Wort „gombê“. Dieser Ausdruck lässt sich auf Bantu-Sprachen zurückführen, welche die zentralafrikanischen Sklaven in die Region von Diamantina gebracht haben. „Ngombe“ bezeichnet im Kimbundu den „Ochsen“ oder die „Kuh“, das geschlossene Schluss-“e“ stellt einen Vokativ dar. Die ersten drei Takte sind also eine einleitende Ruf-Formel, über deren Bedeutung wir nichts Genaueres erfahren und auf die das eigentliche Lied folgt.

Dieses besteht aus einer Folge von rhythmisch gleich organisierten Phrasen, die in der anaphorischen Anlage des Liedtextes eine Parallele hat. Mit viermaligem „cum licença“ (oder „com licença“ nach Regeln des geschriebenen Portugiesisch) bitten Arbeitende singend „um Erlaubnis“ zum Singen. Die einzelnen Phrasen enden mit der Anrufung von ranghohen Personen, welche die Einwilligung zum Gesang zu erteilen haben; verwendet werden für diese Personen Bezeichnungen, die nicht alle dem Standardportugiesischen angehören:

- I. der Älteste („kuriandamba“: nach Lopes [2003:88] aus der Bantu-Sprache Umbundu herkommend, in welcher der Ausdruck *ukulu wendamba* einen „Mann von fortgeschrittenem Alter“ benennt, vielleicht aber auch ein Zusammenschluss des portugie-

- sischen Wortes „curandeiro“ und des Kimbundu-Ausdrucks *kimbanda*, die beide den „Heiler“ im Sinne einer wissenden Respektperson bezeichnen);
- II. der Koch („kuriakuka“: nach [Lopes 2003:87] ein Zusammenschluss des Kimbundu-Wortes *kudia* für „essen“ und des Umbundu-Wortes *iakuka* für „alter Mann“);
  - III. der „junge Herr“ bzw. der Sohn des Sklavenhalters oder Arbeitgebers (portugiesisch „senhor moço“);
  - IV. der Landbesitzer (portugiesisch „dono de terra“, dem bei der Diamantenförderung ein Anteil am Ertrag zusteht).

Mit der Nennung dieser Personen enden Phrasen abwechselungsweise auf einem von zwei Tonhöhen längerer Dauer, die um einen Tritonus auseinanderliegen (e'' und b'). Diese Töne bilden die Grenzen für den schmalen Tonumfang, in welchem sich die vier „Com-licença“-Phrasen bewegen. Nur in den drei Einleitungstakten wird dieser Tonumfang überschritten, in diesem Anfang mit seiner Dreiklangsmelodik zudem ein Dur-moll-tonaler Charakter für das Lied suggeriert. Doch diesen Charakter verliert es in den folgenden vier „Com-licença“-Phrasen mit ihren vier aufeinanderfolgenden Ganztonstufen und den Fermaten-Abschlüssen auf dem Ton b'. Vermutlich lassen sich *vissungos* nicht im bekannten Rahmen der Dur-moll-Tonalität analysieren, was aber später noch eingehend diskutiert wird (Kapitel 4).

Die Interpreten Clementina de Jesus, Tia Doca und Geraldo Filme geben das Lied auf dem 1982 publizierten Tonträger *Gesang der Sklaven* (*Canto dos escravos*) notengetreu wieder, abgesehen von geringfügigen melodischen und rhythmischen Veränderungen sowie dem Weglassen der drei einleitenden Takte bei den Wiederholungen. Zudem zeichnet sich die Aufnahme durch eine klangliche Präsenz des Gesangs aus, so dass stimmliche Eigen- und Feinheiten deutlich wahrnehmbar sind. Dazu gehören der zuweilen gepresste Stimmklang, Knarrgeräusche und das Zischen der konsonantischen Reibelauten. Ebenso hörbar sind die Nuancen des Liedtextes mit seinen regionalen sprachlichen Besonderheiten, wie sie Machado notiert hatte. Es liegt nahe, diesen Tonträger mit dem Titel *Gesang der Sklaven* als mediale Vergegenwärtigung jener *vissungos* zu hören, welche die Sklaven in der ländlichen Region von Diamantina gesungen haben, welche ein paar Einwohner von São João da Chapada dem Forscher Machado vorgetragen haben und welche wenige Bewohner um Diamantina heute zuweilen anstimmen. Geben uns die *vissungos* auf diesem Tonträger einen Eindruck, wie die Gesänge in den ruralen Regionen von Diamantina tönen?

Es wird später auf diese Frage zurückzukommen sein (Kapitel 4). Zunächst ist auf eine Auslegung einzugehen, die den popularmusikalischen *Gesang der Sklaven* mit den *vissungos* von Diamantina ideell in Einklang brachte: ihre gemeinsame „Afrikanität“. Wie wir in Machados Forschungsbericht erfahren, waren *vissungos* in ihrem angestammten Kontext vokale Verlautbarungen einer von Schwarzen dominierten Bevölkerung. Ebenso



waren es dann schwarze Sänger, die *vissungos* auf dem Tonträger des *Gesangs der Sklaven* interpretierten. Neben den angesprochenen interpretatorischen Eigenheiten im *Gesang der Sklaven* war vielleicht diese schwarze Identität der traditionellen ruralen Sänger und urbanen Interpreten einer der Gründe, weshalb dem *Gesang der Sklaven* die Qualität einer authentischen Repräsentation der *vissungos* zugeschrieben wurde. Hinter einer solchen afro-brasilianische Identität steht das Selbstverständnis des gemeinsamen afrikanischen Erbes. Wie in einer Tonträger-Besprechung zu lesen ist, die die Neupublikation der Schallplattenaufnahmen des *Gesangs der Sklaven* auf Compact Disc anzeigte, wird dieses Erbe im *Gesang der vissungos* hörbar vergegenwärtigt:

„Es sind ungeschliffene Lieder von einfacher Struktur, in denen die ergreifenden Stimmen des Interpreten-Trios eine noch immer schmerzhaft Afrikanität widerhallen lassen, die nicht den festlichen Charakter oder die Freude anderer *batusques* [=afro-brasilianische Tänze zu Trommelrhythmen] haben. [...] Wir erkennen [beim Hören] sukzessive Echos, Fragmente, aufschlussreiche Indizien für die bedeutsame afrikanische Grundsicht, auf der unsere brasilianischste Musik gründet.“

„São canções rudes, de estrutura simples, onde as vozes comoventes do trio de intérpretes ecoam uma africanidade ainda dolorida, sem os festejos ou a alegria de outros *batusques*. [...] Pouco a pouco, vamos reconhecendo ecos, fragmentos, indícios reveladores da grande matriz africana que constitui a nossa música mais brasileira” (Brazil 2003).

Die Afrikanität der *vissungos* in ihrer schmerzhaften Entwurzelung von der angestammten, afrikanischen Lebenswelt gilt dem Rezensenten als prinzipieller Ausdruck brasilianischer Musik, ähnlich wie bei den erwähnten *samba*-Tonträgern, deren Produzenten *vissungos* als Ausgangspunkt der *samba*-Tradition verstanden haben. Beide Male erscheinen *vissungos* als klanglich vergegenwärtigter Ursprung einer afrikanisch-brasilianischen Kontinuitätslinie. Diesen afrikanischen Ursprung der *vissungos* hat bereits Machado in seiner Studie ausführlich für die Regionalkultur von Diamantina auszuweisen versucht. Und es war gerade seine Betonung der afrikanischen Herkunft von *vissungos* ein Grund, weshalb diese Lieder ausserhalb ihres angestammten Kontextes primär als *Gesang der Schwarzen* interpretiert wurden. Verstanden wurden *vissungos* als afrikanische Liedtradition der versklavten Afro-Brasilianer, die in der Populärmusik der schwarzen urbanen *samba*-Sänger ihre Identität wiederfinden konnte. Machado selbst wollte solches allerdings nicht aus seiner Studie abgeleitet sehen. Denn für ihn sollten seine Transkriptionen von jedwelchen Musikern und Komponisten angeeignet werden und *vissungos* eine Musik für afrikanisch-, indigen- und europäischstämmige Brasilianer sein.

## 2. Brasilianische Extensionen zentralafrikanischer Kulturen

In seiner Publikation über den Schwarzen in der Region von Diamantina hob Machado die afrikanische Prägung der *vissungu* hervor. Er wies auch auf zentralafrikanische Parallelscheinungen von Produktionstechniken wie Korbflechten und Häuserbau hin, die in der Umgebung von Diamantina zu finden waren (Machado 1985:57-59) und die am gleichen Ort dann fast ein halbes Jahrhundert nach ihm auch den Afrikanisten Gerhard Kubik beim Anblick einer Streusiedlung verblüfften: „Es war für mich wie ein Sprung durch das Raum/Zeit-Quadrat einer Science Fiction, plötzlich befand ich mich am Ende des Pfades in einer afrikanischen Heimstatt“ (Kubik 1991:67). Hauptfokus blieb für den Linguisten Machado jedoch die Sprache. Er bestimmte eine afrikanische Etymologie für eine Reihe von lexikalischen Items der Alltagssprache, die er in *vissungu*-Liedtexten wiederfand. Zahlreiche dieser afro-brasilianischen Items waren nur in der Region um Diamantina und kaum anderswo in Brasilien gebräuchlich. Auch heute verwenden Bewohner der Region solche afro-brasilianischen Items, beispielsweise in Milho Verde. Viele der dort gebräuchlichen afro-brasilianischen Items decken sich mit den Vokabeln, die Machado in den 1930er Jahren dokumentiert hat.

Diesem afro-brasilianischen Wortschatz, den die Bevölkerung als „*língua banguela*“ oder „*dialeto africano*“ bezeichnet, möchte ich in diesem Kapitel nachgehen. Dazu wird es erforderlich sein, die Herleitungen von lexikalischen Items aus afrikanischen Sprachen kritisch zu erörtern und Machados Forschungsansatz in seinem wissenschaftsgeschichtlichen Kontext zu situieren. Meine Überlegungen richten sich zudem auf die Idee des „Afrikanischen“ in afro-brasilianischen Kulturen generell. Sie kreisen um eine begriffliche Bestimmung von Gerhard Kubik, der afro-brasilianische Musik aus einer afrikanischen Perspektive erforschte und sie als „Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien“ zu begreifen suchte.

### *Quellenprobleme afrikanisch-brasilianischer Kulturforschung*

Mit der Untersuchung der „*língua banguela*“ an seinem Forschungsort São João da Chapada wollte Machado eine linguistische Verbindung zu Bantu-Sprachen des westlichen Zentralafrikas und die Existenz eines „Kreolen-Dialekts von Bantu-Schwarzen“ („*dialeto crioulo de negros bantos*“) in Brasilien belegen (Machado 1985:14, 117f.). Verschiedene Untersuchungen haben seither die Vermutung Machados gestützt, dass die Sprache um Diamantina, wenn nicht eine ausgebildete Kreolensprache, so doch eine Form des brasilianischen Portugiesisch ist, das in Teilen des Vokabulars auf die drei verwandten zentralafrikanischen Sprachen Umbundu, Kimbundu und Kikongo zurückgeht; diese wiederum gehören in einen von zwei Grossräumen, auf die Forscher seit der ersten Hälfte des 20.

Jahrhunderts die Herkunft afro-brasilianischer Kulturen in Brasilien zurückgeführt haben (nach Ramos 1940:155f., Kubik 1991:18):

1. *Westliches Zentralafrika* (der Westen von Angola, der Südwesten der Demokratischen Republik Kongo und der Süden der Republik Kongo) mit seinen Bantu-Sprachgruppen, darunter die drei im Vokabular von São João da Chapada identifizierten Sprachen (in Klammer der Sprachcode nach der Klassifikation der Bantu-Sprachen von Malcolm Guthrie 1971, vgl. Gordon 2005):<sup>10</sup>
  - das Umbundu der Ovimbundu-Gesellschaften im heutigen Angola (R.10);
  - das Kimbundu der nördlichen Mbundu-Gesellschaften im heutigen Angola (H.20);
  - das Kikongo der Bakongo-Gesellschaften im heutigen Nord-Angola, der Demokratischen Republik Kongo und der Republik Kongo (H.10).
2. *Westafrikanische Küstenregionen* und speziell die obere Guineaküste (vor allem südwestliches Nigeria und die Küste von Benin) mit seinen nördlichen Benue-Congo-Sprachgruppen (insbesondere das Yorùbá) und Kwa-Sprachgruppen; in späteren Phasen des Sklavenhandels dann auch Regionen des westsudanischen Gürtels, also nördlich der westafrikanischen Küsten (und südlich der Sahara) mit seinen Gur- bzw. Voltaischen und Mande-Sprachgruppen.

Entsprechend Machados Bestimmungen lassen sich aus dem besprochenen *vissungo* „Com licença“ die Ausdrücke der angerufenen Respektpersonen „kuriandamba“ und „kuriakuka“ auf das Umbundu und Kimbundu zurückführen oder das Wort „vissungo“ selbst als Sprachbezeichnung für „Gesänge“ identifizieren (vgl. Kapitel 1). Die Sänger von „Com licença“ aus der Region von Diamantina wären auf den ersten Blick also Nachfahren einer zentralafrikanischen Bevölkerung, die heute in den Ovimbundu-Gesellschaften und nördlichen Mbundu-Gesellschaften Angolas lebt.

Solche Schlüsse und linguistische Herkunftsbestimmungen für afro-brasilianischen Items in afrikanischen Sprachen bedürfen jedoch einer genaueren Prüfung. Denn gerade für eine Reihe von Vokabeln aus der Region von Diamantina finden sich in der Sprachforschung divergierende Herkunftsbestimmungen. In zahlreichen konkreten Fällen sind die von Linguisten angeführten etymologischen Nachweise unsicher. Als Beispiel aus dem Distrikt Milho Verde könnte das afro-brasilianische Wort „andame“ für „Frau“ angeführt werden, so wie es Bezerra (2001) gehört und dokumentiert hat. Ist es auf das französisch-portugiesische „madame“ oder auf eine Wurzel des Umbundu-Wortes *ndama* („Geliebete“, „Konkubine“) zurückzuführen?

Solche etymologische Uneindeutigkeiten rühren von Forschungsproblemen her, welche die Rückführung afro-brasilianischer Elemente auf einen afrikanischen Ursprung

<sup>10</sup> Hinweise zur linguistischen Herkunft der Sprache um Diamantina geben Daeleman 1982, Mário Roberto Zagari (zit. in Brant/Cássia 1981), Kubik 1991:70 und Vogt/Fry 1996:285-341.

teilweise zum wissenschaftlich strittigen Unterfangen machen. Forscher, die amerikanische Sprach- und Kultureigenheiten auf eine afrikanische Herkunft zu beziehen versuchen, sehen sich mit dem Problem einer prekären Quellenlage konfrontiert. Die Zahl der Quellen aus der Vergangenheit der afrikanischen Sprachen mit ihren komplizierten dialektalen Verwandtschaften und tonsprachlichen Elementen – allein die Zahl der heute identifizierten Bantu-Sprachen beläuft sich auf mindestens vierhundert – ist äusserst klein. Forscher können sich deshalb kaum auf historische Daten stützen, um die Einflüsse afrikanischer Sprachen auf das brasilianische Portugiesisch zu bestimmen und die Geschichte afro-brasilianischer Vokabulare zu rekonstruieren. Nicht immer lassen sich auch die von Afro-Amerikanisten selbst vorgebrachten Forderungen einlösen, dass für eine afrikanisch-amerikanische Kultur- und Sprachgeschichte der Kontakt zwischen den Mitgliedern aufeinandertreffender Gesellschaften historisch abgestützt und rekonstruierbar sein müsse (Herskovits 1958:15-18, 23) und insbesondere die historischen Veränderungen auf beiden Seiten des Atlantiks zu berücksichtigen seien (Kubik 1986:212; 1991:183f.). Aufgrund der Quellenarmut müssen Forscher stattdessen aus „synchronen Vergleichen“ gegenwärtiger Sprachkulturen auf beiden Seiten des Atlantiks Rückschlüsse auf die Sprachgeschichte ziehen (Kubik 1991:87, Kubik/Pinto 1994:198f.). Aus dem Vergleich von klanglich und semantisch ähnlichen Wörtern in Afrika und in Brasilien werden Rückschlüsse gezogen über Spracheinflüsse und Sprachveränderungen. Diesem synchronen Ansatz ist aber ein prinzipieller Widerspruch inhärent: Die Dynamik afrikanisch-amerikanischen Sprachen- und Kulturwandels erschliesst sich aus der notwendigen Annahme des Synchronvergleichs, die betroffenen Sprachen und Kulturen hätten sich im Laufe der Zeit nicht entscheidend verändert. Geschichtlicher Wandel leitet sich somit aus der methodisch zwingenden Vorstellung von statischen und unverändert tradierten Sprachen und Kulturen ab.

Die Problematik komparatistischer Ergebnisse, die aus dieser Widersprüchlichkeit erwächst, lässt sich nicht aufheben, wenn man die historischen Umstände berücksichtigt, unter denen afrikanische Sprachen nach Brasilien gelangt sind. Die afrikanisch-brasilianische Sprachtradierung war von Diskontinuitäten betroffen, verursacht durch die Gefangennahme und Versklavung der Sprachträger in Afrika, durch deren erzwungene Reise über den Atlantik und durch deren über Generationen andauernden Sklavenstatus in Brasilien. Unzutreffend ist die Vorstellung, dass Sklaven mit ihrer Deportierung eine linguistisch genau bestimmbare afrikanische Sprache nach Brasilien verpflanzt und dort bis in die Gegenwart tradiert haben (vgl. Mukuna 1979:41-53).

- Afrikanische Herkunftssprachen lassen sich häufig erst gar nicht ermitteln, weil sie von heutigen Sprechern in Brasilien nur unvollständig beherrscht werden. Ein paar wenige Wortäusserungen erlauben noch nicht die sichere Identifizierung der Herkunftssprache. Die heute verwendeten Bruchstücke afrikanischer Sprachen in Brasilien lassen sich zudem

oft nicht einer genau definierten afrikanischen Sprachregion zuordnen, da in Afrika, wie auch anderswo, benachbarte Sprachkulturen selten durch kartographische Grenzlinien voneinander trennbar sind, Verwandtschaften aufweisen und in Teilen ihres Vokabulars übereinstimmen (vgl. Kubik 1991:94f.).

- Während der Kolonialzeit hatten sich Sprachen wie Kikongo, Kimbundu und Umbundu, neben Portugiesisch, an der Westküste Zentralafrikas als *lingue franche* etabliert. Sie dienten entlang von Handelsstrassen von Küstenstädten ins Landesinnere als Verkehrssprachen, durch die sich Personen unterschiedlicher sprachlicher Herkunft verständigen konnten. Versklavte Angehörige von Sprachgruppen des zentralafrikanischen Hinterlandes, die nicht eine solche *lingua franca* sprachen, erlernten vermutlich Bruchstücke davon bei ihrer Deportierung in die zentralafrikanischen Hafenstädte und während der Überfahrt nach Brasilien (Kubik 1991:93-95, Vogt/Fry 1996:185-188).
- Sklaven gleicher Herkunft wurden nach der Ankunft in der Neuen Welt oft getrennt, weil Sklavenhalter in der Homogenität der ihnen zahlenmässig weit überlegenen Sklaven das Gefahrenpotential für Revolten sahen. In den Sklavenhütten brachten neu eintreffende Sklaven aus Zentralafrika darum ihre eigene Sprache und wahrscheinlich Elemente aus Verkehrssprachen ein und nahmen dann das dort etablierte afrikanisch-portugiesische Pidgin an (Castro 1977:59, 1985:73-75, Vogt/Fry 1996:185-188).
- Bei gegenwärtigen Vergleichen zwischen afro-brasilianischen und spezifischen afrikanischen Kulturen ist nicht auszuschliessen, dass nicht auch afrikanische Sprachen durch portugiesische, brasilianische und afro-brasilianische Sprachelemente beeinflusst worden sind. Von Brasilien aus kam es insbesondere ab dem 19. Jahrhundert zu einem kulturellen „Reflux“ (Pierre Verger) nach Afrika (vgl. Bonvini/Petter 1998:82, Matory 1999a), der mit den gesteigerten Möglichkeiten der Mobilität und den modernen Kommunikationsmedien im 20. Jahrhundert zugenommen hat. Deshalb kann heute auch ein afrikanisches in einem afro-brasilianischen Wort seinen Ursprung haben.

Mit Blick auf diese Umstände des Sprachtransfers von Afrika nach Brasilien ist einerseits die Bedeutung von afrikanischen Verkehrssprachen herauszustreichen, andererseits das Zusammentreffen von Trägern verschiedener Sprachen in unterschiedlichen Phasen der Sklaverei. Aus ersterem erklärt sich die Verbreitung von Sprachelementen der Verkehrssprachen Umbundu, Kimbundu und Kikongo in der Region von Diamantina und in Brasilien allgemein, aus zweiterem die Schwierigkeiten, klangliche und semantische Veränderung von lexikalischen Items im Laufe der Geschichte zu rekonstruieren (vgl. allgemein Mukuna 1979:65-68). Gegenwärtig präsentieren sich afro-brasilianische lexikalische Items häufig in kulturellen Transformations- und Mischformen. Aus der Region von Milho Verde kann als Beispiel für eine solche Vermischung das Wort „Kaimina“ für „Mädchen“ angeführt werden (Camp 1997-2004), in welchem wahrscheinlich das portugiesische Synonym „menina“ mit dem Bantu-Diminutiv-Präfix „ka“ verschmolzen ist (wörtlich also: „kleines Mädchen“). Ein weiteres Beispiel wären die religiösen Kulte der Stadt Salvador da Bahia im brasilianischen Nordosten, von denen viele von der westafri-

kanischen Yorùbá-Kultur geprägt sind, unter dem Zwang europäischer Institutionen katholische Heilige in die Glaubensvorstellungen integriert haben und Teile ihres Namens *candomblé* aus zentralafrikanischen Bantu-Sprachen beziehen. Das Wort wurde auf den Bantu-Ausdruck „kandombelê“ für „Kult“ zurückgeführt (Castro1985:75) oder ein Zusammenschluss aus dem Kimbundu „ka“ für „Sitte“, dem Kikongo und Kimbundu „ndombe“ für „Schwarzer“ und dem westafrikanischen Yorùbá-Ausdruck „ilê“ für „Haus“ angenommen (Raimundo 1933:117).

Wie dieses Beispiel nun zeigt, lässt sich die etymologische Bestimmung eines lexikalischen Items häufig nur als Sammlung von Hypothesen vornehmen. Gegenüber einer ausschliessenden und einzigen Herkunftsbestimmung, wie sie allenfalls für die Traditionsträger selbst wichtig sein kann, ist eine für Ergänzungen offene Auflistung von möglichen afrikanischen, dann auch iberischen und indigen-amerikanischen Etymologien vorzuziehen. Dabei können verschiedene Herkunftsbestimmungen unter Umständen durchaus unterschiedliche Wahrscheinlichkeiten haben, überzeugen umso mehr, desto grösser die semantische und klangliche Ähnlichkeit zwischen einem afro-brasilianischen Ausdruck und seinem Herkunftswort ist. Unterschreitet dann aber ein afro-brasilianischer Ausdruck im Vergleich mit möglichen Herkunftswörtern ein bestimmtes Mass an Ähnlichkeit, so steht man vor dem Grundproblem etymologischer Bestimmungen: Entweder ging beim entsprechenden Wort jegliche Übereinstimmung zum afrikanischen Ursprung durch den jahrhundertlangen Sprachwandel verloren; oder aber beim Wort handelt es sich um einen afro-brasilianischen Neologismus aus der jüngeren brasilianischen Geschichte.

Machados Herleitungen brasilianischer Sprach- und auch Kulturelemente vom afrikanischen Kontinent sind deshalb in jedem konkreten Falle zu problematisieren und mit anderen möglichen Etymologien und Herkunftshypothesen zu ergänzen. Darüber hinaus geben einzelne linguistische Herleitungen allein keine genaue Herkunftsbestimmung ihrer Sprachträger an, da einzelne Vokabeln in mehreren Sprachen vorkommen und Teil einer weit verbreiteten Verkehrssprache sein können. Damit sind heutige Sänger von „Com licença“ nicht zwingend tatsächliche Nachkommen von Mitgliedern der zentralafrikanischen Ovimbundu- und nördlichen Mbundu-Gesellschaften. Zwar gibt es wahrscheinlich tatsächlich viele Bewohner in der Region von Diamantina, die Vokabeln in direkter Linie von Sklaven aus der Region jener afrikanischen Sprachgesellschaften tradiert haben; andere jedoch haben sie auf ihrer Reise als Sklaven nach Brasilien, als Bewohner einer brasilianischen „senzala“ (Sklavenhütte), als Einwohner der Region oder als Leser des Buches von Machado gelernt.

Etymologien afro-brasilianischer Items, wie sie Machado für die Region Diamantinas und weitere Forscher für andere Regionen bestimmt haben, sind somit in ihrer Aussage-

kraft beschränkt. Ohne eine grössere Zahl von Schriftquellen lassen sich Kulturwandel und Sprachveränderungen heute kaum mehr nachzeichnen. Doch für die brasilianische Kolonialzeit generell und insbesondere auch für die afrikanisch-brasilianische Sklaverei sieht sich die Geschichtsschreibung mit einer prekären Quellenlage konfrontiert (vgl. Castro 1985:72). Neben den unbeabsichtigten Quellenverlusten war es zu einer systematischen Zerstörung von schriftlichen Dokumenten gekommen. Schwerwiegend für die Geschichtswissenschaft wirkte sich aus, dass das brasilianische Wirtschaftsministerium kurz nach der Sklavenbefreiung 1888 aufgrund einer Flut von Entschädigungsansprüchen von Seiten von Sklavenhaltern alle für solche Forderungen relevanten Register vernichtet hatte. Forscher haben immer wieder dieses Autodafé der Archivdokumente beklagt und verurteilt.<sup>11</sup>

Von der Tatsache dieser umfassenden Quellenarmut aus müssen auch die methodischen Probleme des linguistischen Synchronvergleichs evaluiert werden. Der oben referierte Einwand also, dass durch synchrone Vergleiche der Geschichtlichkeit afrikanischer und afro-brasilianischen Kulturen nicht Rechnung getragen würde, sollte nicht zu einer prinzipiellen Zurückweisung der komparatistischen Methode führen. Wenn allein die Verfügbarkeit historischer schriftlicher Dokumente darüber entscheidet, ob die Geschichten afro-brasilianischer Kulturen geschrieben und sichtbar gemacht werden können, müsste afro-brasilianischen Kulturen in letzter Konsequenz die Möglichkeit einer eigenen Geschichte abgesprochen werden. Doch auch afro-brasilianische Gesellschaftsgruppen, deren Vergangenheit nur in einem beschränkten Korpus schriftlicher Quellen ausgewiesen ist, wollen ihre oral-auralen Traditionen als Geschichte anerkannt sehen. Ebenso wie in anderen Gesellschaftsgruppen, die für ihre Geschichte über eine grosse Zahl von gesicherten Schriftdokumenten verfügen, wird auch von afro-brasilianischen Gruppen der Geschichtsschreibung heute eine fundamentale Bedeutung für das kulturelle Selbstverständnis und für die Legitimierung tradiertter Ausdrucksformen zugesprochen (vgl. Price 2003:404). Aus diesem Grunde sind unsichere etymologische Herkunftsbestimmungen, sofern sie mit anderen historischen Hinweisen zu einer indizienreichen afrikanisch-brasilianischen Geschichte kombiniert werden können, von grosser Bedeutung.

### *Zentralafrikanische Prägung der Kultur von Diamantina*

Für die afrikanisch-brasilianische Geschichtsschreibung finden sich für die Region von Diamantina, ebenso wie für viele andere Gebiete Brasiliens, nur wenige schriftliche Quellen. Sie allein vermögen Machados These für die weitgehende Kontinuität afrikanischer Kulturen in Diamantinas Regionalkultur denn auch keine Beweiskraft geben. Den-

---

<sup>11</sup> Vgl. beispielsweise Ramos 1935:7, Machado 1985:29, Rodrigues 1988:23.

noch bieten diese spärlichen Quellen weitere Indizien, indem sie wertvolle Hinweise über die Herkunft von Sklaven enthalten. Sklaven sind darin oft neben ihren Namen durch „Nationen“-Bezeichnung (*nação*) identifiziert, waren beispielsweise von der westafrikanischen Nation „Nagô“ oder von den zentralafrikanischen Nationen „Congo“ oder „Angola“. Diese Nationen-Bezeichnungen wurden bei vielen Sklaven zu Namensattributen christlicher Rufnamen, so dass man häufig in kolonialen Quellen auf Namen wie „João Congo“ oder „Maria Angola“ stösst.

Wie im Falle von Sprachelementen geben auch Nationen-Bezeichnungen keine präzise geographischen Herkunftsangaben für Sklaven an, wie am Beispiel der Nation „Banguela“ (oder „Benguela“) gezeigt werden kann. Der Ausdruck „Benguela“ in der Bezeichnung „nação banguela“ oder auch „língua banguela“ verweist auf den Namen der zentralafrikanischen Stadt São Felipe de Benguela, wo im 18. Jahrhundert ein wichtiger Hafen des Sklavenhandels lag. Viele Sklaven, die im Hinterland gefangen worden waren, gelangten in dieser Hafenstadt zur Einschiffung für den Verkauf jenseits des Atlantiks und wurden deshalb der „Banguela“-Nation zugerechnet. Obwohl also eine grosse Zahl von Sklaven aus einem Gebiet stammen konnten, das von São Felipe de Benguela geographisch und kulturell weit entfernt lag, war der Exporthafen für ihre Nationen-Identität als „Banguela“ bestimmend. Bezeichnungen wie „Banguela“ waren dann in Brasilien zunächst „Handelsmarken“ (Kubik 1991:20-23, vgl. Senna 1938:121), die Sklaven nach bestimmten Kriterien wie körperliche Stärke oder Faulheit klassifizierten. Die sozialen Nationen-Kategorien waren in Brasilien ferner Objekt eines aktiven Managements durch die Institutionen der Sklaverei, der Kolonialadministration und der katholischen Kirche und gingen ins Selbstverständnis der Sklaven ein. Durch die Organisationsbestrebungen der afro-brasilianischen Sklaven selbst markierten sie schliesslich neue, quasi-ethnische Identitäten von Sklaven-Gruppen und später von freien Schwarzen-Gruppen (vgl. Bergad 1999:149f., Reis 1991:55f.). Illustrieren lässt sich letzteres an der Nation „Jeje“ (zuweilen „Gegê“ oder „Gêge“ geschrieben), welcher J. Lorand Matory nachgegangen ist: Nachdem diese Nation als soziale Kategorie im Laufe des 19. Jahrhunderts in Brasilien zu verschwinden schien, erlangte sie nach der Sklavenbefreiung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Rahmen afro-brasilianischer Ritualinstitutionen in der Stadt Salvador da Bahia erneut an Bedeutung; dazu kam es wahrscheinlich unter dem Einfluss transatlantischer Verbindungen zwischen Salvador da Bahia und Städten in Dahomey (heute: Benin), wo gleichzeitig die französische Kolonialmacht aus politischen Gründen die entsprechende soziale Kategorie „Djedji“ aktiv förderte (Matory 1999b:62-65).

Nationen-Bezeichnungen waren also als Handelsmarken, als soziale Kategorien kolonialer Politik, als Teile von Sklavennamen und als Kennzeichen für neo-ethnische Selbstverständnisse von Sklaven-Gruppen oder afro-brasilianischen Gesellschaftsgruppen



das Resultat spezifischer Identifizierungsprozesse. Obwohl den Nationen-Bezeichnungen damit ein hohes Mass an Wandelbarkeit eigen ist, geben zumindest die Nationen-Angaben in Dokumenten der Kolonialzeit die Herkunft von Sklaven ungefähr an. Anhand von Quellenangaben lassen sich Sklaven nach der Herkunft aus einem der beiden genannten Grossräumen, der west- oder zentralafrikanischen Region unterscheiden. Betreffend der Sklavenherkunft in der Region von Diamantina liegen drei Studien vor, die den Schluss nahe legen, dass ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zentralafrikanische Sklaven die grösste Bevölkerungsgruppe in der Region von Diamantina bildeten.

- Laird Bergad sammelte in einem grossangelegten Projekt Daten über Sklaven in verschiedenen Regionen von Minas Gerais. Als Datenquelle dienten ihm die in Notariatsarchiven erhaltenen Eigentumsinventare von verstorbenen Personen. Darin aufgelistet sind die von Verstorbenen besessenen Sklaven mit ihren Nationen-Zugehörigkeiten, die einen Hinweis zur afrikanischen Herkunft geben. Im Korpus von Inventaren zwischen 1715 und 1888 bilden diejenigen Sklaven, von denen eine zentralafrikanische Herkunft angenommen werden kann, die grosse Mehrheit: „Banguela“, „Angola“ und „Congo“ sind in dieser Reihenfolge die am häufigsten genannten Nationen. Zusammen genommen machen sie 62.9% der in Afrika geborenen und nach Minas Gerais verschleppten Sklaven aus. Erst an vierter Stelle dieser Statistik folgt eine Gruppe von Sklaven von der Guineaküste. Es sind die nach dem afrikanischen Hafen Castelo de São Jorge da Mina benannten „Mina“-Sklaven. Da diese in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als besonders geeignet für die Gold- und Diamantenförderung gegolten hatten, waren sie zunächst äusserst zahlreich in die verschiedenen Goldförderungsgebiete von Minas Gerais verschleppt worden. Mit der allmählichen Dekadenz der Mineralienförderung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts nahm jedoch mit der generellen Senkung der Zahl eingeführter Sklaven vor allem die Zahl dieser „Mina“-Sklaven merklich ab (vgl. Luna/Costa 1979, Bergad 1999:130). Dies erklärt, weshalb die „Mina“-Sklaven im Gesamtkorpus der von Bergad untersuchten Inventare zwischen 1715 und 1888 nur gerade 10.5% der mehrheitlich in Afrika geborenen und nach Minas Gerais gebrachten Sklaven ausmachen (Bergad 1999:151f.).
- Der von Bergad belegte Befund, dass ab der Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem zentralafrikanische Sklaven eingeführt worden waren, gilt nicht nur für Minas Gerais insgesamt, sondern deckt sich auch mit der Vermutung für die Region um Diamantina im speziellen. Donald Ramos untersuchte ein Sklavenregister, das sich unter den Dokumenten der Diamantenförderung im Pachtsystem, wie es die portugiesische Krone im Diamanten-Distrikt zwischen 1739 und 1771 betrieb, erhalten hat. Es betrifft den vierten Pachtvertrag des Diamanten-Distriktes im Zeitraum von 1753 bis 1758 und diente zur Kontrolle der vertraglich limitierten Zahl von Sklaven, die vom Pächter bei der Diamanten-Förderung eingesetzt werden durfte. Das Sklavenregister enthält detaillierte Angaben zu jedem Sklaven, einschliesslich der Angabe seiner Herkunft durch Nationen-Bezeichnungen. Von den 394 aufgelisteten Sklaven sind alle ausser sechs (1,5%) in Afrika geboren, davon die meisten wahrscheinlich in Zentralafrika (43.1%). Nur wenige der Sklaven sind als westafrikanische

„Mina“ ausgewiesen (4.6%) und stellen zusammen mit anderen Sklaven aus westafrikanischen Gebieten (30.4%) eine Minderheit. Weitere Sklaven stammen aus verschiedenen anderen Regionen Afrikas (20.4%) (Ramos 1988:49-51).

- Bereits Machado erstellte eine Statistik über die Herkunft der Sklaven in der Region von Diamantina, allerdings für einen späteren Zeitraum. Er untersuchte Taufeinträge zwischen 1779 und 1865 in Kirchenbüchern von zwei katholischen Laienbruderschaften, denen Sklaven angehörten. Angegeben sind darin auch die Nationen der getauften Brüder. Von 2990 Einträgen sind rund zwei Drittel als „Congo“ oder „Angola“ ausgewiesen (Machado 1945:69f.).<sup>12</sup>

Die Quellenbefunde über die Herkunft der eingeschleppten Sklaven erhärten Machados linguistische Feststellung zentralafrikanischer Einflüsse. Während des 18. Jahrhunderts importierten Bewohner um Diamantina Sklaven in grosser Zahl, kurzzeitig wahrscheinlich „Mina“-Sklaven von der oberen Guineaküste, dann vor allem Zentralafrikaner.

Obgleich quellenbedingte methodische Probleme zunächst bloss hypothetische Anhaltspunkte für eine zentralafrikanische Prägung der Regionalkultur von Diamantina liefern können, verdichten sich kulturtechnische und linguistische Beobachtungen mit den Befunden aus schriftlichen Quellen zu einem Zusammenhang von Indizien. Die im 18. und 19. Jahrhundert eingeschleppten Sklaven erfassten die entstehende neue Lebenswelt um Diamantina mit afrikanischen und vor allem Bantu-Sprachen. Die natürliche Umwelt, arbeitsspezifische Terminologie und soziale Organisation wurden mit lexikalischen Items benannt, welche die Sklaven aus ihrer afrikanischen Sprachgemeinschaft und unter Einfluss der bei ihrer Verschleppung erlernten Verkehrssprachen mitbrachten. Die numerische Dominanz der zentralafrikanischen Sklaven in der Region begünstigte den Gebrauch und die Tradierung von Bantu-Wörtern wie beispielsweise „ngombe“ für den Ochsen, obwohl dafür eigentlich das synonyme „boi“ aus der portugiesischen Sprache der Sklavenhalter zur Verfügung stand.

Gleichermassen wahrten Sklaven und ihre Nachkommen in der Region von Diamantina spezifische musikalische Ausdrucksweisen aus ihren zentralafrikanischen Kulturen. Machado hat bei den *vissungos* auf das musikspezifische Charakteristikum der häufigen Phrasenabschlüsse auf der Terz- oder Quintstufe hingewiesen und dies auf eine Parallelerscheinung in Angola bezogen (Machado 1985:69f.). Ferner gab es in der Region von Diamantina Kreistänze zu Trommelrhythmen, die bereits erwähnten „batuques“, zu denen die solierenden Tänzer auch Bauchnabelberührungen („umbigadas“) afrikanischer

---

<sup>12</sup> Unbestimmt bleibt in Machados Studie allerdings der Geburtsort dieser Sklaven, denn üblicherweise wurden Sklaven bereits vor ihrer Einschiffung in Afrika getauft; man könnte deshalb annehmen, dass sich die Nationenbezeichnungen in den Taufeinträgen Diamantinas überwiegend auf Kinder und Kindeskinde von Afrikanern beziehen, also auf Sklaven, die in Brasilien geboren waren, sich aber im Sinne eines neo-ethnischen Selbstverständnisses einer bestimmten Herkunftsnation zugehörig fühlten.

Herkunft ausführten (Camp 1997-2004). Der Ausdruck „batuque“ ist seit dem 18. Jahrhundert in Brasilien belegt und bezeichnet eine Tanzform in ländlichen Gebieten. Die „batuques“ sind wahrscheinlich mit den ruralen „sambas“ des 19. Jahrhundert verwandt und – anders als die *vissungos* – als Vorläuferinnen der verschiedenen *samba*-Formen zu verstehen, die sich in Rio de Janeiro während des 20. Jahrhunderts entwickelt haben (vgl. Sandroni 2001:84-90). Der Ausdruck „samba“ wiederum stammt aus Zentralafrika, wo er seit dem 19. Jahrhundert beispielsweise im Kikongo als „sàmba“ und im Umbundu als „semba“ ebenfalls einen Tanz und als „disemba“ die Bauchnabelberührung der Tanzen den bezeichnet; Machado berichtet, dass man in der Region von São João da Chapada in den 1930er Jahre ebenfalls eine dortige Tanzform als „semba“ – und nicht als „samba“ – bezeichnete (Machado 1985:140).<sup>13</sup>

Sprachliche Eigenheiten, Tanzformen, Gesänge – die *vissungos* – und die Kultur um Diamantina generell, so kann geschlossen werden, sind zentralafrikanischer Herkunft. Sie haben sich zwar im Laufe ihrer Tradierung in Brasilien an wandelnde gesellschaftliche Konfigurationen akkulturiert,<sup>14</sup> wahrten aber ihre zentralafrikanische Herkunft und prägten die Region. Mit Gerhard Kubiks Vorschlag für eine konsequente afrozentrische Perspektive auf afro-amerikanische Kulturen können die kulturellen Ausdrucksformen Diamantinas und insbesondere die *vissungos* als „Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien“ begriffen werden.<sup>15</sup> Demnach gehören *vissungos* als afro-amerikanische kulturelle Ausdrucksweise zu einem ausgedehnten, über den geographischen Kontinent Afrika hinausgehenden afrikanischen Kulturraum. *Vissungos* sind als afrikanische Lieder zu verstehen, die in Brasilien gesungen werden.

### *Die Auswahl von afro-brasilianischen Kulturen als Forschungsgegenstand*

In dieser Schlussfolgerung der „Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien“ gibt das Paradox der geographischen Lokalisierung der *vissungos* – gleichzeitig afrikanisch und

<sup>13</sup> Vgl. Mukuna 1979:70-73, 205f., Schneider 1991:261f., Daeleman 1991-1993:132, Lopes 2003:197f. Andere Forscher wiesen auf verschiedene zentralafrikanische Ausdrücke mit dem Wortstamm „samba“ hin, die sich alle auf einen Bewegungsvorgang beziehen; im Ngangela beispielsweise bedeutet das Verb „kusamba“ „hüpfen“ oder „springen“ (Kubik 1991:47-49).

<sup>14</sup> Die Akkulturationstheorie (Redfield/Linton/Herskovits 1935, Herskovits 1958) und die Idee von afrikanischen „survivals“ in Amerika bildeten während längerer Zeit den theoretischen Rahmen für die Erforschung afro-amerikanischen Kulturen, übten auf brasilianische Forscher seit den 1930er Jahren einen grossen Einfluss aus (vgl. beispielsweise Ramos 1940 für die ethnologische und Alvarenga 1946 für die musikethnologische Forschung, vgl. aus einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive Béhague 1991, 1994:VI f., Hofbauer 1995:89f., 183f.). Die Akkulturationstheorie war von ihrem wohl wichtigsten Vertreter, Melville Herskovits auch in Forschungen im brasilianischen Nordosten appliziert worden (Herskovits 1940, 1943, 1944, Herskovits/Waterman 1949, vgl. Merriam 1955, 1956, 1963, Welch 1985, Pinto 1991:177f.).

<sup>15</sup> Kubik 1981, 1986, 1990, 1991, vgl. Mukuna 1979, Pérez Fernández 1987, Kubik/Pinto 1994.

brasilianisch – zu Fragen Anlass: Warum müssen wir in *vissungo* denn überhaupt „Indizien für die bedeutsame afrikanische Grundsicht“ der brasilianischen Musik erkennen, wie es der zitierte Rezensent des Tonträgers *Gesang der Sklaven* getan hat (Kapitel 1)? Weshalb sind die *vissungo* als „afrikanisch“ zu bezeichnen, wenn sie doch über längere Zeit von Sängern tradiert wurden, die in Brasilien geboren worden waren? Und ist nicht die Gesellschaft um Diamantina weniger von ihrer afrikanischen Herkunft, als vielmehr durch die Sklaverei, die „troncos“ physischer Gewalt, die „quilombos“ des Widerstands und die „senzala“ feudallähnlicher Abhängigkeiten sowie durch die sozio-ökonomische Armut geprägt?<sup>16</sup>

Solche Fragen zielen nicht auf die quellenbedingten, methodischen Einwendungen gegen die Herleitung des „Afrikanischen“ in den *vissungo* und anderen kulturellen Ausdrucksformen Diamantinas. Die Herkunftsbestimmungen mit ihren wenigen empirischen Spuren haben trotz ihrer zahlreichen Beweisprobleme ihre Berechtigung, und sie bieten Anhaltspunkte, um in die komplexe Wirklichkeit sinnvolle und ordnende Zusammenhänge zu bringen. Kultur- und sprachwissenschaftliche Forschungen, wie sie über die afrikanisch-brasilianische Geschichte von Diamantina vorliegen, ähneln insofern den Verfahren anderer „Indizienwissenschaften“, wie Carlo Ginzburg (2002) die auf Erfahrungswissen am Individuellen basierenden Humanwissenschaften genannt hat. Doch das kriminalistische Verfahren kann bei der Behandlung der Herkunftsfrage auch

---

<sup>16</sup> Um diese Fragen kreiste eine Auseinandersetzung zwischen Melville Herskovits und Edward Franklin Frazier anfangs der 1940er Jahre. Während Herskovits die wissenschaftliche Ausblendung des kulturellen afrikanischen Erbes der Afro-Amerikaner als einen Pfeiler des amerikanischen Rassismus betrachtete (Yelvington 2001:229), wandte sich der Soziologe Frazier kritisch gegen eine afrozentrische Perspektive, in welcher die durch Verschleppung und Sklaverei notwendigen kulturellen Neu-Arrangements der Afrikaner in Amerika unterbewertet wurden. In seiner Kontroverse mit Herskovits über die Formen afro-brasilianischer Familienorganisation in Salvador da Bahia (Frazier 1942, 1943, Herskovits 1943) machte Frazier den Unterschied der Perspektiven explizit: „It is a matter of indifference to me personally whether there are African survivals in the United States or Brazil. [...] it should be pointed out that Professor Herskovits was interested in discovering Africanisms and that I was only interested in African survivals so far as they affected the organization and adjustment of the Negro family to the Brazilian environment” (Frazier 1943:402). Frazier richtete seinen soziologischen Blick auf die Anpassungsprozesse von afro-brasilianischen Gruppen an gesamtgesellschaftliche Realitäten, während Herskovits mit seinem kulturhistorischen Ansatz die Kontinuität von afrikanischen Kulturelementen („survivals of traits“) innerhalb der brasilianischen Gesellschaft fokussierte. Die Auseinandersetzung zwischen Frazier und Herskovits steht für eine Debatte, die bis heute in der afro-amerikanischen Kulturforschung geführt wird. Sie betrifft die Gewichtung, die Forscher in ihren Studien über gegenwärtige afro-brasilianische Gesellschaftsgruppen einerseits der Kontinuität des afrikanischen Erbes und andererseits den sozialen Bedingungen der Sklaverei und den sozio-kulturellen Entwicklungen der amerikanischen Kolonialzeit beimessen (vgl. Mukuna 1986:108-110, Yelvington 2001, Price 2003).

zur Rechtsfrage mutieren, um einem Urteilsspruch zugeführt zu werden.<sup>17</sup> Konkurrierende Herkunftshypothesen erscheinen dann als Parteien und eine Entscheidung unter den Möglichkeiten eines afrikanischen oder indigen-amerikanischen oder europäischen Ursprungs als zwingend. Fragen, wie die soeben aufgeworfenen, werden dann gestellt, wenn das „Afrikanische“ in den *vissungo* zur ausschliessenden historischen Referenz wird, wenn mögliche Wort-Etymologien zugunsten einer einzigen afrikanischen Ursprungsbestimmung ausgeschieden werden, wenn eine afrozentrische Perspektive verabsolutiert wird. Der Verdacht der Einseitigkeit trifft nun zwar nicht differenziert argumentierende Wissenschaftler wie Machado und andere hier erwähnte Forscher (vgl. Pinto 1996), die afro-brasilianische Kulturen nicht allein in ihren afrikanischen Abstammungslinien, sondern auch im Lichte der historischen Bedingungen der Sklaverei und gegenwärtiger sozio-kultureller Kontexte beleuchtet haben. Machados Hervorhebung des „Zentralafrikanischen“ gegenüber anderen möglichen Herkunftsbestimmungen ist gleichwohl erklärungsbedürftig und lässt sich nur mit Rekurs auf die wissenschaftsgeschichtliche und gesellschaftliche Situation in Brasilien während der 1930er Jahre verstehen.

Die Herkunftsforschung Machados war ein Beitrag zur verstärkten wissenschaftlichen Hinwendung zu afro-brasilianischen Kulturen insgesamt. In den 1930er Jahren wollten Forscher mit der „Verschwörung des Schweigens“ („conspiração do silencio“, Ramos 1937:12) gegenüber afro-brasilianischen Kulturen brechen. Ihr Anliegen war es, der kulturellen Präsenz afro-brasilianischer Gruppen in der brasilianischen Gesellschaft die angebrachte wissenschaftliche Berücksichtigung durch empirische Datenerhebungen einer „africanologia“ zukommen zu lassen (vgl. Ramos 1935:10f.). Auch Machado wies in seiner Studie darauf hin, man habe das „schwarze Element“ („o elemento negro“) in der kulturwissenschaftlichen Forschung in Minas Gerais bisher vernachlässigt (Machado 1985:14, vgl. aber Senna 1938). Seine Forschungen sollten deshalb unter einem afrozentrischen Blickwinkel die afro-brasilianische Kulturformen in der Region von Diamantina hervorkehren. Machado gewichtete die Kontinuität afrikanischer Kulturelemente gegenüber dem Anpassungsdruck der dominanten europäisch-iberischen Kultur. Mit den Herkunftshypothesen propagierte Machado eine Aufwertung afro-brasilianischer Kultur in einem von seinen gesellschaftlichen Eliten überwiegend als europäisch konzipierten Brasilien.

Darüber hinaus war es Machados Ziel, die Regionalkultur um Diamantina nicht bloss in ihrer afrikanischen, sondern spezifischer, in ihrer zentralafrikanischen Herkunft zu beschreiben. Mit dieser Hervorhebung des Zentralafrikanischen reagierte Machado auf

---

<sup>17</sup> Zur Vorstellung von Historiographie als kriminalistische Ermittlung einerseits und urteilender Rechtssprechung andererseits s. Raulff 1995:181-267.

eine wissenschaftliche Fokussierung innerhalb der brasilianischen „africanologia“, die westafrikanischen Elementen in afro-brasilianischen Kulturen besondere Bedeutung zumass (Machado 1985:90, 118). Darunter waren es vor allem die Forschungstätigkeiten in der Stadt Salvador da Bahia, wo Lokaltraditionen, die auf Kulturen der westafrikanischen Guineaküste zurückgingen, besondere wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten. Nach Salvador waren im 19. Jahrhundert eine grosse Zahl westafrikanischer Sklaven importiert worden und mit ihnen religiöse Traditionen. In Salvador zeigte sich dies den Forschern des 20. Jahrhunderts in der Präsenz von *jeje-nagô*-Ritualinstitutionen (Formen des *candomblé*, vgl. Lühning 1990), die westafrikanisch-brasilianische Kulturträger inmitten der heterogenen urbanen Gesellschaft Salvadors pflegten. Machado setzte nun den zahlreichen Studien über Ritualinstitutionen westafrikanischer Herkunft seine Monographie über die zentralafrikanisch geprägte Kultur von Diamantina gegenüber. In seinem Text wies er auf die Bedeutung des zentralafrikanischen Einflusses in Brasilien generell hin und richtete sich, wenn auch nicht direkt ausgesprochen, gegen ein Begründungsmuster, das die wissenschaftliche Fokussierungen auf westafrikanisch-brasilianische Ritualinstitutionen legitimierte.

Dieses Begründungsmuster findet sich in verschiedenen Texten von Forschern der „africanologia“, so beispielsweise in einem Beitrag des 1937 in Salvador da Bahia abgehaltenen *Segundo Congresso Afro-Brasileiro*. Wenngleich Machado die publizierten Beiträge dieses Kongresses für seine Studie nicht vorgelegt haben mögen, wird darin jene verbreitete Argumentationsfigur, gegen die Machado in seiner Studie implizit antrat, in ausgesprochener Deutlichkeit vorgebracht. In einem Vortrag über die „Bantu-Beiträge für den fetischistischen Synkretismus“ setzt sein Autor Kulturen zentralafrikanischer Herkunft denjenigen gegenüber, die primär auf westafrikanische Einflüsse zurückgehen:

„Es ist bekannt, dass die Bantu-Schwarzen auf einer viel tieferen Zivilisationsstufe standen als ihre sudanesischen [= westafrikanischen] Brüder, insbesondere als die Nagôs [= Yorubá] und Jejes; die Bantu-Schwarzen haben sich im Kontakt mit diesen hinsichtlich der Religion fast vollständig depersonalisiert und mehrheitlich den Yorubá-Fetischismus angenommen, indem sie diesen mit den Überbleibseln ihrer Mystik vermischten.“

„Dies geschah in Bahia, wo sich die kulturelle mit der numerischen Überlegenheit [der Träger von westafrikanischen Kulturen] summierte, unterstützt zusätzlich durch die Auflegung der generellen Sprache, durch die

„É sabido que os negros bantus estavam num grau de civilização muito inferior aos seus irmãos sudanezes, principalmente aos Nagôs e aos Gêges e aqui entrando em contacto com os mesmos quasi que se despersonalisaram totalmente quanto á religião, adotando em grande parte o fetichismo Yorubá, misturando-o aos residuos de sua mistica“ (Guimarães 1940:129).

„Foi o que aconteceu na Bahia onde a superioridade de cultura se somou á superioridade numerica, ajudadas ainda pela imposição da lingua geral, pela promiscuidade das senzalas, dando lo-

Promiskuität in den Sklavenhütten, was zu einer regelrechten Erdrückung der schwarzen Minderheiten, repräsentiert in den Bantu[-Brasilianern], durch die grosse *jeje-nagô*-Kultur führte.“

gar ao verdadeiro esmagamento das minorias negras representadas pelas bantus, pela grande cultura *gêge-nagô*“ (Guimarães 1940:130).

Das theoretische Modell, auf das in diesen Zeilen referiert wird, ist eine kulturhistorische Entwicklungstheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Gepaart ist es mit einem mechanistischen Akkulturationskonzept, das die Anpassung von Gesellschaften tieferer Entwicklungsstufen an diejenigen höherer Stufen als Gesetz fasst. Danach sind die „Bantu-Schwarzen [...] sehr viel mehr zurückgeblieben als die Schwarzen nördlich des Äquators“ und übernahmen deshalb viele Elemente der westafrikanisch-brasilianischen Kultur, wie ein anderer Autor in jener Zeit in einer Studie über zentralafrikanisch-brasilianische Kulturen schreibt.<sup>18</sup> In einer Hierarchie von Entwicklungsstufen stehen die Nachfahren der Bantu-Sklaven auf der untersten Stufe, die westafrikanischen Schwarzen etwas höher, die Bevölkerung europäischer Abstammung schliesslich befindet sich auf der höchsten Zivilisationsstufe. Die Gesellschaften tieferer Entwicklungsstufen gelten als kulturell schwächer und nehmen im Kontakt mit vermeintlich höher entwickelten Gruppen deren Kultur an. Nach dieser Vorstellung akkulturierten sich die „Bantu“-Kulturen an westafrikanische und europäische Kulturen.<sup>19</sup>

Das entwicklungsgeschichtlich-akkulturationstheoretische Modell schloss zwar die lange in Brasilien kursierenden biologischen Rassentheorien aus, war aber gleichermassen spekulativ begründet. Die Argumentationsfigur der kulturell dominierten und verschwindenden „Bantu“-Kulturen in Brasilien ist in zweifacher Hinsicht problematisch.

<sup>18</sup> “[...] esses negros bantus eram muitissimo mais atrasados do que os negros de acima do equador“ (Carneiro 1937:96, vgl. 1987:81-83, 140f.).

<sup>19</sup> Die Idee, dass die Yorùbá-Gesellschaften höher entwickelt seien als die sich akkulturierenden Bantu-Gesellschaften, erscheint in der brasilianischen wissenschaftlichen Literatur Brasiliens bei Nina Rodrigues, der um 1900 Texte über die afro-brasilianischen Kulturen in Salvador da Bahia verfasste. Rodrigues sah in den komplexen religiösen Institutionen der Yorùbá-stämmigen afro-brasilianischen Gesellschaftsgruppen einen Hinweis für ihre kulturelle Dominanz über die numerisch bedeutenden Bantu-Afrikanern und ihrer Kulturen. Rodrigues erklärte damit die Anpassung der Bantu an die höherentwickelten Yorùbá in Salvador da Bahia (Rodrigues 1988:214f., vgl. Matory 1999a:76f.), was dann Arthur Ramos – der prominenteste Vertreter der brasilianischen „africanologia“ der 1930er Jahre – aufgegriffen hat (Ramos 1937, 1954). Später zog auch die Musikforscherin Dulce Martins Lamas in ihrer Studie über *vissungo* diese Vorstellung von der entwicklungsgeschichtlichen Rückständigkeit der Bantu-Kulturen heran (Lamas 1957, vgl. Kapitel 4). Zur Untermauerung ihrer These beriefen sich Rodrigues, Ramos und Lamas vor allem auf Schriften des britischen Kolonialoffiziers in Lagos (Nigeria), Alfred Burton Ellis (*The Tshi-speaking peoples of the Gold Coast of West Africa*, London 1887, *The Yoruba-speaking peoples of the Slave Coast of West Africa*, London, 1894 und *The Ewe-Speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa*, London, 1890).

- Dem Verhältnis von Theorie und empirischen Datenaufnahme war eine Zirkularität eigen. Das entwicklungsgeschichtliche Modell tendierte zur Privilegierung von empirischen Daten, die das Modell selbst stützten. Forscher richteten den Blick auf westafrikanisch geprägte Kulturtraditionen, so dass zentralafrikanische Kulturelemente gar nicht in den Blick geraten konnten und deshalb als nicht mehr existent gelten mussten. Das entwicklungsgeschichtliche Modell legitimierte geradezu die akademische Fokussierung auf Kulturträger westafrikanischer Herkunft, denn von dieser Prämisse aus waren primär diese für geschichtliche Veränderungen relevant, während die „Bantu“-Kulturen unter dem Druck dominanter Kulturen bereits verschwunden waren oder sich im Begriff des Erlöschens befanden. Zugespitzt formuliert: Das theoretische Modell, das der Argumentationsfigur vom Verschwinden der „Bantu“-Kulturen zugrunde lag, wurde bewiesen durch Ausschluss derjenigen empirischen Daten, die das Modell hätten falsifizieren können. Das theoretische Vorverständnis bewies sich selbst.
- Das Argumentationsmuster vom Verschwinden der „Bantu“-Kulturen stützte sich auf dasselbe Modell, das afrikanischen Kulturen in Brasilien generell ein Verschwinden prognostizierte. Danach akkulturierten sich afrikanische Kulturen an die vermeintlich höherstehende europäischen Kulturen und verschwanden. Die Gültigkeit eines solchen generellen Akkulturationsmechanismus' konnte jedoch gerade in Salvador da Bahia empirisch widerlegt werden. Die dortigen *jeje-nagô*-Ritualinstitutionen leisteten einen kulturellen Widerstand gegen den Anpassungsdruck der dominanten europäischen Kultur und wahrten ihre eigenen Traditionen. An ihnen lässt sich zeigen, dass zwischen sozial ungleich positionierten Gesellschaftsgruppen (bzw. zwischen Kulturen auf angeblich unterschiedlich fortschrittlichen Zivilisationsstufen) auch die vermeintlich schwächeren aus ihrer „Defensivstellung“ Strategien zur kulturellen Selbstbehauptung entwickeln können (Kubik 1991:180f.).

Das theoretische Modell, das „Bantu“-Kulturen und afrikanische Kulturen generell einem Gesetz des Verschwindens unterordnete, hält der empirischen Prüfung nicht stand. Für die Region von Diamantina zeigte Machado, dass zentralafrikanische kulturelle Ausdruckformen ihre Autonomie und Tradierungskraft gegenüber den europäischstämmigen gesellschaftlichen Eliten wahren konnten. Das entwicklungsgeschichtliche Modell erscheint dann aber auch bei Machado. Auch er verwies einmal kurz auf eine generelle Anpassungstendenz afro-brasilianischer Kulturen an die europäisch-brasilianische Kultur (Machado 1985:118). Seine Forschung erhielt, wie andere Forschungen der „africanologia“, im Lichte des entwicklungsgeschichtlichen Modells eine eigenartige Zielsetzung: Machado machte in seiner Untersuchung eine Kultur sichtbar, die unsichtbar werden sollte; afro-brasilianische Kulturen wurden erforscht, obwohl sie im Prozess des Verschwindens und in der zukünftigen brasilianischen Gesellschaft ohne Bedeutung waren. Diesen Widerspruch lässt sich wahrscheinlich verstehend nicht vollständig lösen (vgl. dazu Kapitel 3). Hingegen kann die grundsätzliche Problematik des entwicklungsgeschichtlichen Modells hervorgehoben werden, das viele Forschungen der „africanologia“



weit mehr geprägt hat als die Studie von Machado. Dieses Modell ermöglichte kaum ein Verständnis für die sozialgeschichtliche Wirklichkeit; es erklärt im wissenschaftsgeschichtlichen Rückblick vielmehr eine verklärte, von theoretischen Vorverständnissen geleitete Wirklichkeitswahrnehmung von Forschern.<sup>20</sup>

Das Modell mit seinen Widersprüchen wurde erst Jahre später in der afro-brasilianischen Kulturforschung verabschiedet. Allerdings endeten dann nicht auch die Diskussionen um die Wahl des Forschungsgegenstandes und des richtigen Standpunktes im wissenschaftlichen Diskurs über afro-brasilianische Kulturen. Die Gegenüberstellung von zentralafrikanisch-brasilianischer einerseits und westafrikanisch-brasilianischer Kulturen andererseits blieb bis heute wichtiger Ansatzpunkt für die Forschung und wurde gelegentlich Grund polemischer Kontroversen. Dies liegt unter anderem daran, dass man dieser Unterscheidung auch bei konkurrierenden afro-brasilianischen Ritualinstitutionen begegnet, die sich in ihrem Selbstverständnis einer der beiden Traditionslinien zurechnen und die Herkunftsbestimmung – historische Vermischungen und Transformationen zum Trotz – zu einem zentralen Element ihrer gegenwärtigen kulturellen Identität erhoben haben. Gerade die erwähnten westafrikanisch-brasilianischen *jeje-nagô*-Ritualinstitutionen von Salvador da Bahia gelten zuweilen als „afrikanischer“ als andere Kulteinrichtungen. Sie erhielten seit den 1930er Jahren fortwährend wissenschaftliche Interessezuwendungen, fanden in Forschern Mitstreiter gegen staatliche Repressionen, wurden in ihren tradierungskonservativen Tendenzen angeregt und konnten dadurch ihr gegenwärtig hohes lokales Prestige erlangen. Gérard Béhague befürwortete jüngst eine besondere musikwissenschaftliche Aufmerksamkeit für diese *jeje-nagô*-Ritualinstitutionen in Salvador da Bahia gegenüber den vielfältigen und sehr zahlreichen anderen Kulteinrichtungen, die auf zentralafrikanische und indigen-amerikanische Kulturen zurückgeführt werden; dieses bevorzugte wissenschaftliche Interesse rechtfertigte sich, weil die *jeje-nagô*-Ritualinstitutionen über Jahre erforscht und bekannt gemacht worden sind, seit Jahrzehnten auch religiöse Kulte in anderen Regionen Brasiliens beeinflusst haben und deshalb heute über die lokale Bedeutung hinaus zu Referenzen für ein gesamtbrasilianisches schwarzes Selbstverständnis geworden sind (Béhague 1999).<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Auf diese Problematik der Formung von Forschungsergebnissen durch tradierte theoretische Vorverständnisse wird in anderem Zusammenhang zurückzukommen sein (Kapitel 4).

<sup>21</sup> Einen Überblick zu dieser Diskussion bietet J. Lorand Matory (1999a), indem er vier Erklärungsmuster für die gegenwärtige Bedeutung der *jeje-nagô*-Ritualinstitutionen in Salvador da Bahia erörtert: 1. das soeben angeführte, nicht haltbare entwicklungsgeschichtliche Modell, das eine Überlegenheit westafrikanischer über zentralafrikanische Sklaven propagierte; 2. der von Pierre Verger hervorgehobene späte Import westafrikanischer Sklaven in grosser Zahl nach Salvador da Bahia, deren Kultur die vor dem 19. Jahrhundert etablierten zentralafrikanischen Kulturelemente überlagerte; 3. der von mir erwähnte, von Beatriz Góis Dantas und anderen unterstrichene Einfluss der wissenschaftlichen Forschung für die besondere Stellung

Machados Bestreben hingegen war gerade ein anderes gewesen: Nicht die Beschäftigung mit einer Kultur, die bereits wiederholt erforscht worden war und im Kanon ethnologischer Forschungsgegenstände Eingang gefunden hatte, war sein Ziel. Vielmehr ging es ihm um das Sichtbarmachen und indirekt auch Hörbarmachen einer bislang nicht untersuchten Kultur. Mit der Publikation über die *vissungó* wollte er die Aufmerksamkeit auf die afro-brasilianische Kultur um Diamantina lenken, um deren zentralafrikanische Herkunft und Kontinuität bis in die Gegenwart zu belegen.

Die erneute Untersuchung der *vissungó* in meiner eigenen Forschung knüpft einerseits an die Forschungen von Machado an, andererseits an die Argumentation von Béhaque. *Vissungó* wurden nach der Entdeckung und Untersuchung durch Machado in akademischen Kreisen zu einer klassischen Referenz ländlicher afro-brasilianischer Musik, mehrmals wissenschaftlich dokumentiert und kommentiert. Die Popularisierung und Reinterpretation der Forschungsergebnisse über *vissungó* führten zu einem gesteigerten Interesse an der afro-brasilianischen Kultur um Diamantina. Ab den 1970er Jahren nahmen zudem Populärmusiker *vissungó* regelmässig in ihre Produktionen auf und fügten sie ins Symbolgefüge eines afro-brasilianischen Selbstverständnisses ein (Kapitel 1). *Vissungó* haben sich somit von einer regional begrenzten Gesangstradition zentralafrikanischer Herkunft zu einer Referenz afro-brasilianischer Kultur generell entwickelt.

Dieser weiten Bedeutung der *vissungó* entsprechend ist eine aspektreiche Beleuchtung dieser Lieder und ihrer Erforschung von besonderem Interesse. Darin haben Fragen nach der afrikanischen Herkunft ebenso Platz wie jene nach ihrer Prägung durch die Sklaverei der brasilianischen Kolonialzeit. Meine Beschäftigung mit den *vissungó* ist indes nicht von Wertkriterien her motiviert, die aus einem entwicklungsgeschichtlichen Modell erwachsen oder in ästhetischen Vorverständnissen begründet sind. Wie die Ausführungen im Zusammenhang mit dem entwicklungsgeschichtlichen Stufenmodells der 1930er Jahre zeigen, ist die Auswahl und Untersuchung eines Forschungsgegenstandes nach vorgegebenen Wertvorstellungen problematisch.

---

einzelner westafrikanisch-brasilianischer Religionsmodelle unter anderen (vgl. Carneiro 1987); 4. die von Matory selbst angeführte aktive Rolle von einzelnen afrikanisch-brasilianischen alphabetisierten Kult-Leadern, die ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in die Handelbeziehungen zwischen Salvador da Bahia und westafrikanischen Städten, insbesondere Lagos involviert waren; diese Schlüsselpersonen transferierten die von der englischen Kolonialmacht in Lagos geförderte „Yorùbá“-Kultur (die vormals Kulturen verschiedener Ethnien umfasste) mit ihren religiösen Ideen nach Salvador da Bahia, brachten diese erfolgreich in Ritualtraditionen ein und waren zwischen 1890 und 1940 die Hauptinformanten für Ethnographen in Salvador.

*Die Sprache in der Region von Milho Verde*

Die kontinuierliche Erforschung einer Kultur, wie sie beispielsweise für Ritualinstitutionen in Salvador da Bahia vorliegt, ist eine Form der steten Valorisierung, die zur gesellschaftlichen Anerkennung führen kann. Wiederholte ethnographische Dokumentationen schaffen zudem die Basis für Vergleiche, aus denen Veränderungen einer Kultur im Laufe der Zeit sichtbar werden. Die über Jahre zusammengekommenen Feldforschungsdaten aus der Region von Diamantina zeigen entsprechend die Geschichtlichkeit der dortigen afro-brasilianische Kultur. Am Beispiel einiger afro-brasilianischer Ausdrücke aus Milho Verde können exemplarisch die Möglichkeiten und Grenzen solcher Datenvergleiche für die Darstellung einer lokalen Sprachentwicklung gezeigt werden. Im Anhang findet sich eine kommentierte Liste von ausgewählten lexikalischen Items aus dem Distrikt von Milho Verde, aufgenommen zwischen 1944/1969 und 2005.

Hier möchte ich nun aber auf die heutige Situation der afro-brasilianischen Sprache in der Region von Diamantina eingehen und die bisherige Diskussion der Sprachherkunft um ethnolinguistische Aspekte des gegenwärtigen Sprachgebrauchs ergänzen. Ausdrücke, die eine afrikanische Herkunft aufweisen und sich im Standard-Vokabular der portugiesischen Sprache nicht finden, werden von einigen Bevölkerungsgruppen in der Region von Diamantina in spezifischen Kommunikationssituationen verwendet. Bei dieser afro-brasilianischen „Sprache“ handelt es sich überwiegend um ein Repertoire von Substantiven, deren Gebrauch morphosyntaktisch der portugiesischen Sprache folgt.<sup>22</sup> Sätze mit afro-brasilianischen Substantiven werden also mit Verben, Pronomen, Adjektiven und Partikeln aus dem Portugiesischen gebildet. Dieses nominale Vokabular ist deshalb nicht als Sprache im engeren linguistischen Sinne zu verstehen. In der lokalen Benennung hingegen gilt es als „Sprache“, weil dafür nicht sprachanalytische Kriterien, sondern Differenzerfahrungen im Sprechakt ausschlaggebend sind. Versteht jemand eine Aussage mit diesen nicht-portugiesischen Vokabeln nur halbwegs oder gar nicht, so liegt für ihn eben eine Fremd-„Sprache“ vor.

Während meinen Feldforschungen in der Region von Milho Verde habe ich für diese „Sprache“ verschiedene lokale Bezeichnungen vernommen. Man nennt sie „língua de nego“ („Sprache eines Schwarzen“), ferner „língua banguela“ oder „dialeto africano“, schliesslich schlicht „língua“. Diese lokalen Benennungsvarianten sind nicht als Bezeichnungen für verschiedene Teilvokabulare der Alltagssprache zu verstehen. Vielmehr sind es Bezeichnungen für unterschiedliche Sprachwahrnehmungen im Kommunikationsakt, wodurch Sprechende sich und andere gesellschaftlich positionieren. Die afro-

---

<sup>22</sup> Die Überzahl von Substantiven zeigt sich auch im Vokabular der afro-brasilianischen Siedlung in Cafundó im Bundesstaate São Paulo sowie in weiteren afro-brasilianischen Sprachgemeinschaften (Vogt/Fry 1996:127, 207-255).

brasilianischen Sprachelemente in der Region von Milho Verde lassen sich mit Rekurs auf diese Bezeichnungen nun in vier Aspekten genauer bestimmen.

### 1. „*Língua de nego*“ (*Sprache eines Schwarzen*)

Im Dorf Milho Verde benennt man zuweilen Aussprachevarianten von afro-brasilianischen Bewohnern aus umliegenden Streusiedlungen als „*língua de nego*“, weil das Sprechen dieser Personen einen solchen Grad der Abweichung von der brasilianischen Hochsprache hat, dass es von ausländischen Musikethnologen und brasilianischen Städtern nicht leicht als portugiesisch zu erkennen ist. Beispielsweise war ein in Distrikt Milho Verde lange übliches Wort für die Bejahung das Wort „*inhossim*“ (phonetisch: [ĩɲõ'sĩ]), das sich in seinem Zusammenschluss von „*senhor*“ (portugiesisch für „Herr“) und „*sim*“ (portugiesisch für „ja“) als Erbe der Sklavenzzeit erhalten hat.

Allerdings nehmen gerade auch diejenigen, die solche Aussprachevarianten als „*língua de nego*“ qualifizieren, in ihrem Sprechen ähnliche Variierungen gegenüber der brasilianischen Hochsprache vor, so beispielsweise gerade in der Eliminierung des „r“ beim Wort „*negro*“ – eine in diesem Falle in Brasilien weit verbreitete umgangssprachliche Auslassung gegenüber dem Norm-Portugiesischen (Mendonça 1973:63, Raimundo 1933:70, Teixeira 1938:27). Der Unterschied in der portugiesischen Aussprache, der beispielsweise ein älterer semi-analphabetischer Bewohner des Dorfes Milho Verde gegenüber einem Sprecher der „*língua de nego*“ aus einer Streusiedlung feststellt, erlebt er denn auch im Austausch mit seinen Kindern, die ihm aufgrund ihrer Schulbildung die Regeln der Hochsprache und sein „falsches“ Sprechen vorhalten. Die Qualifikation einer Aussprachevariante als „*língua de nego*“ ist darum relativ und sagt primär etwas über die Funktion von etablierten Aussprachenormen aus. Durch solche Normen werden im Kommunikationsakt gesellschaftliche Differenzen, wie sie beispielsweise in den Bildungsunterschieden zwischen den Generationen bestehen, zum Ausdruck gebracht und reproduziert.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Seit dem 19. Jahrhundert haben brasilianische Schriftsteller diese „*língua de nego*“ ihren literarischen afro-brasilianischen Figuren in den Mund gelegt (Bonvini/Petter 1998:77), und verschiedentlich haben Linguisten die phonetischen und morphosyntaktischen Eigenheiten dieses Sprechens auf den Einfluss afrikanischer Sprachen zurückgeführt, so auch Machado für die Region von Diamantina (Machado 1985:119, vgl. dazu Mendonça 1973, Castro 1977, Bonvini/Petter 1998, Lucchesi 2001). Während diese These eines afrikanischen morphosyntaktischen Spracheinflusses verschiedentlich angefochten wurde, ist die Tatsache unbestritten, dass es vor allem im 20. Jahrhundert zu einer gegenseitigen Beeinflussung und zu Angleichungstendenzen zwischen den Sprachen unterschiedlicher sozialer Schichten kam. Einerseits wirkte die urbane Volkssprache, die durch Migranten vom Lande geprägt wurde, auf das brasilianische Portugiesisch der Eliten, andererseits nahmen vormals isolierte ländliche Gebiete zunehmend das Norm-Portugiesisch der Eliten an. Diese jüngeren Veränderungen im

## 2. „*Língua banguela*“ (*Banguela-Sprache*) und „*dialeto africano*“ (*afrikanischer Dialekt*)

„*Língua banguela*“ nannten die Bewohner in São João da Chapada in den 1930er Jahren ihre Sprache (Machado 1985:117), „*dialeto africano*“ im Distrikt Milho Verde rund siebzig Jahre später. Die so bezeichneten „Sprachen“ reichen wahrscheinlich bis ins 18. Jahrhundert zurück, als sich während der kolonialen Sklaverei im Alltag vorübergehend „Senzala-Dialekte“ (Castro 1985:73), also Pidgin-Sprachen aus zentralafrikanischen Sprachen und dem Portugiesischen ausbildeten. Wie Gerhard Kubik anmerkte, wurden Teile dieser afro-brasilianischen Sprachen für Sklaven zum Residuum kultureller Autonomie gegenüber den sie Dominierenden, wurden verinnerlicht und tradiert (Kubik 1991:106-109).

Heute ist die Bezeichnung „*dialeto africano*“ im Zusammenhang mit Interaktionen zwischen seinen Kennern und interessierten Auswärtigen zu sehen. In jüngerer Zeit haben sich Linguisten und Volksmusikforscher, dann auch Journalisten und Touristen für die Ausdrücke mit afrikanischer Etymologie im Distrikt von Milho Verde zu interessieren begonnen. Dabei haben sich einzelne Sprecher in der Region den Status von Kennern dieses „*dialeto africano*“ erworben, nachdem sie gegenüber Fremden regelmässig ihr Sprachwissen demonstriert hatten. Der „*dialeto africano*“, der am Anfang der Kolonisierung des Diamantengebietes wahrscheinlich als Pidgin die notwendige soziale Integration neu eingeschleppter Sklaven garantierte, markiert heute eine regionale, als „afrikanisch“ verstandene Eigenheit innerhalb der nationalen brasilianischen Sprachgemeinschaft.

## 3. „*Língua*“ (*Sprache*)

Mit „*língua*“ und „*dialeto*“ kürzen Sprecher nicht nur die längeren Bezeichnungen „*língua banguela*“ bzw. „*dialeto africano*“ ab. Durch das Weglassen der „*língua*“-Attribute „*banguela*“ und „*africano*“ definieren sie die Differenz zu anderen Sprechweisen zudem nicht primär über das „afrikanische“ Traditions-*gut*. Die gesprochenen und gesungenen afro-brasilianischen Vokabeln in der Region von Diamantina dienen nicht allein der symbolischen Affirmation einer „Afrikanität“ und der Distinktion gegenüber anderen kulturellen Gruppen. Sie fungieren namentlich unter dem Aspekt der „*língua*“ auch als Mittel, Kenner des afro-brasilianischen Vokabulars zu integrieren und Nicht-Kenner auszuschliessen.

Entsprechend ist die „*língua*“ eine nur einem kleinen Kreis von Personen verständlicher Sprache, die in spezifischen Situationen als Geheimcode verwendet

---

ländlichen Volksportugiesisch, auf die bereits Machado hinwies (1985:117-120), lassen sich auf die verkehrstechnischen Erschliessung isolierter Gebiete, die gesteigerte Mobilität der Bevölkerungen, die Verbreitung der Schulbildung und den Einflusses der Massenmedien zurückführen (Lucchesi 2001, vgl. Queiroz 1998:100-102).

werden kann. Es ist verschiedentlich – auch im Zusammenhang mit der „língua“ in der Region von Diamantina – darauf hingewiesen worden, dass während der Kolonialzeit afrikanische Ausdrücke als solche Geheimcodes gebraucht wurden. Sklaven benutzten die „língua“ in ihrer Kommunikation untereinander, wenn Sklavenhalter, Kolonialbeamte oder andere Fremde sie nicht verstehen sollten.<sup>24</sup> Es ist vorstellbar, dass in *vissungo*-Liedtexten Nachrichten verschlüsselt waren, die Lieder also zum Austausch von geheimen Botschaften dienten; dies konnte ein Signal für die Flucht eines Mitsklaven gewesen sein oder ein Schmähgesang, den der Adressat nicht verstehen sollte. Für die jüngere Zeit erklärte dies ein Bewohner aus der Region von Milho Verde an einem Beispiel: „Du lachtest, aber sie konnten gerade [in der „língua“] darüber sprechen, dich umzubringen“.<sup>25</sup>

Solche „Geheimsprachen“ auf der Basis afro-brasilianischer Vokabeln, die der Verschleierung, der Okkultierung von Aussagen in konfliktgeladenen sozialen Beziehungen (über Feinde, Polizisten, Sklavenhalter, Arbeitgeber) oder im Bereich von Tabuthemen (über religiöses Wissen, Sexualität) dienen, finden sich gegenwärtig in verschiedenen Regionen Brasiliens, entweder in relativ isolierten ruralen oder suburbanen Gemeinschaften oder – als Ritualsprachen – im religiösen Bereich (Bonvini/Petter 1998:77f., Vogt/Fry 1996, Queiroz 1998:93-98). Kenner solcher Geheimsprachen waren nicht ausschliesslich Sklaven und sind heute nicht ausnahmslos Afro-Brasilianer im Sinne einer phänotypischen Gruppe. Vielerorts gab es freie Schwarze, schwarze Sklavenhalter sowie Weisse, die die „língua“ und andere afro-brasilianische Kulturelemente im Laufe ihrer Sozialisierung angenommen hatten. Auch heute sind Träger der „língua“ nicht ausnahmslos Schwarze, sondern bilden eine Gruppe von sogenannten „afro-descendentes“. Mit diesem Ausdruck der „afro-descendentes“ trägt man heute in Brasilien begrifflich der Existenz von weissen Afro-Brasilianern Rechnung (vgl. Ferreira 2000:50, 154, Machado 1985:66f., 117f.).

#### 4. Keine spezielle Bezeichnung bzw. Teil des brasilianischen Portugiesisch

Die wahrscheinlich grösste Zahl von Ausdrücken afrikanischer Herkunft klassifizieren die Bewohner von Milho Verde nicht als solche. So trägt man in der Region von Diamantina ein Kind auf der „cacunda“ (auf dem „Buckel“), ohne dass Sprecher dieses Wort auf den gleichbedeutenden Ausdruck des zentralafrikanischen Kim-

<sup>24</sup> Darauf wurde immer wieder hingewiesen, beispielsweise von Machado 1985:66f., 118f., Azevedo 1967:65, 1982:58, Brant/Cássia 1981, vgl. Kubik 1991:88ff., Lühning 1994:126, Bonvini/Petter 1998:75-77, Queiroz 1998:99.

<sup>25</sup> „Ocê ficava rino, mas eles podia tá falando era em te matá“ (zit. in Brant/Cássia 1981). Drei Lieder in der Sammlung von Machado sind explizit als Schmähgesänge („cantigas de insulto“) ausgewiesen (Machado 1985: 84, 104, Transkription Nr. 30; 1985:85, 106 Transkription Nr. 34; 1985:87, 108, Transkription Nr. 40).

bundu zurückführen. Das Wort „cacunda“ ist mit derselben denotativen Referenz nur noch in Regionen des brasilianischen Nordostens gebräuchlich, hat deshalb bloss eine begrenzte Verbreitung in Brasilien, gilt dennoch für seine Sprecher als „portugiesisch“. Zum brasilianischen Portugiesischen gehören dann auch jene Wörter afrikanischer Herkunft, welche in ganz Brasilien verwendet werden. So trägt man beispielsweise auf der „cacunda“ einen „moleque“ (einen Buben), ein Wort, das auf das gleichbedeutende „muleke“ des Kimbundu zurückgeht. Im brasilianischen Portugiesisch weisen die meisten lexikalischen Items afrikanischer Herkunft eine Bantu-Etymologie auf; dies haben bereits zahlreiche Linguisten in frühen Studien über den Einfluss afrikanischer Sprachen auf das brasilianische Portugiesisch festgestellt.<sup>26</sup> Im Sprachgebrauch ist diese Herkunft indes selten relevant.

Die Träger der Sprache um Milho Verde führen ihre linguistischen Eigenheiten also begrifflich unter zwei Aspekten nicht auf eine afrikanische Herkunft zurück: im Falle der „língua“ (Sprachaspekt 3) und im Falle eines portugiesisch bestimmten Vokabulars (Sprachaspekt 4). Entweder fungiert die „língua“ als Geheimcode in Kommunikationssituationen, die sich durch soziale Spannungen und Differenzen auszeichnen. Oder aber die Sprecher rechnen die Wörter afrikanischer Herkunft der portugiesischen Sprache zu. Die „Afrikanität“ dieser Vokabeln ist im Kommunikationszusammenhang nicht von Bedeutung.

Nur in zwei lokalen Bezeichnungen wird die „Sprache“ auf eine schwarze oder afrikanische Kultur zurückgeführt: als „língua de nego“ (Sprachaspekt 1) und als „dialeto africano“ (Sprachaspekt 2). Im Ausdruck „dialeto africano“ zeigt sich bei den Bewohnern das Bewusstsein für die afrikanische Prägung ihrer Regionalkultur. Kenner dieses „dialeto africano“ haben in den letzten Jahren vermehrt ihr Sprechen als „afrikanisch“ qualifiziert. Sie haben ihre „língua de nego“, die ihr Sprechen im Vergleich mit Aussprachennormen der brasilianischen Hochsprache als fehlerhaft qualifiziert, in eine positiv zu bewertende Spezifik ihrer kulturellen Ausdrucksweisen und eine Form von Sprachkompetenz gewendet. Die phonetischen Abweichungen der „língua de nego“, die als Ausdruck eines niedrigen sozialen Status galten, haben ihre Sprecher zu Eigenheiten des kulturell wertvollen „dialeto africano“ umgedeutet. Der Begriff des „dialeto africano“ steht heute für eine positive, „afrikanische“ Selbstrepräsentation in sozialen Beziehungen.

Ein solcher, hier terminologisch ausgedrückter Wertewandel von der „língua de nego“ zum „dialeto africano“ bestimmte in seiner Grundidee auch die Forschungen von Machado. Er zeigte mit seiner Publikation eine regionale zentral-afrikanisch-brasilianische Sprechrealität in ihrer Differenz zu den Normen der portugiesischen Hochsprache.

---

<sup>26</sup> Vgl. Raimundo 1933, Senna 1938, Mendonça 1973, Castro 1985.

Durch seine empirischen Befunde relativierte Machado die uneingeschränkte Legitimität solcher Sprachnormen. Er valorisierte die Sprache und die Kultur von Diamantina in ihrer wahrnehmbaren Wirklichkeit, die er dann in seinem Buch dreifach sichtbar machte. Erstens war es die ethnographische und historische Beschreibung einer spezifischen Regionalkultur Brasiliens, zweitens die Repräsentation einer Kultur von Afro-Brasilianern und drittens die Darstellung einer Kultur zentralafrikanischer Herkunft. Machado konnte durch seine Studien und Herkunftsbestimmungen der oral-auralen Tradition in den ländlichen Gebieten von Diamantina eine eigene Geschichte geben und die Kontinuität zentralafrikanischer Kulturen in Brasilien vorzeigen.

Machado arbeitete als Ermittler für eine afro-brasilianische Geschichte der Region von Diamantina. Er spürte Indizien für die zentralafrikanische Herkunft der Regionalkultur auf und hörte Zeugen an, die die fehlenden schriftlichen Quellen durch ihre oral-auralen Erzählungen ersetzen konnten. Machado war aber auch forschender Advokat für die Partei der afro-brasilianischen Bevölkerung um Diamantina. Seine Studie, die zu den besten musikethnographischen Untersuchungen der 1930er Jahre in Brasilien gehört, breitete empirisch erhobenes Datenmaterial aus, zeigte die Regionalkultur um Diamantina in verschiedenen Aspekten und machte sie durch Publikationen einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Einzelne von Machados linguistischen und kulturellen Herkunftsbestimmungen waren ebenso spekulativ und ethnozentrisch begründet, wie es die westafrozentrismen und vor allem die dominierenden eurozentrischen Interpretationen in vielen brasilianischen Kulturgeschichten waren. Gegenüber diesen waren Machados Herleitungen jedoch ein Korrektiv, das in der Konfrontation mit anderen Herkunftshypothesen die Relativität einer jeden erkennen liess. Insofern waren und sind auch heute noch die „língua“ und die *vissungu* in der Region von Diamantina – in geringfügiger Abwandlung von Kubiks Begriffsvorschlag („Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien“) – als *brasilianische Extensionen zentralafrikanischer Kulturen* zu verstehen.



### 3. Die Erforschung der nationalen Volksmusik

Mit seiner Studie hat Machado *vissungo* einer akademischen Leserschaft sichtbar gemacht. Er setzte den Anfang für ein periodisch bekundetes wissenschaftliches Interesse an der afro-brasilianischen Musikkultur um Diamantina. Bereits wenige Jahre nach Machados Publikation wählte der Musikwissenschaftler Luiz Heitor Corrêa de Azevedo die Stadt Diamantina für ein grösseres Tonaufnahmeprojekt aus, während dem er auch einige *vissungo* dokumentierte. Ein Blick auf Azevedos Forschungsunternehmen, wie es sich anhand von Briefen, Berichten und Publikationen rekonstruieren lässt, stellt die *vissungo* ins Licht der brasilianischen Volksmusikforschung der 1930er und 1940er Jahre. Dadurch lässt sich ein ideelles, über das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse hinausgehendes Ziel von Azevedo, Machado und anderen Erforschern der afro-brasilianischen Volksmusik hervorkehren. Den damaligen Forschern ging es mit ihrer Dokumentation von Volksmusik und Volksliedern wie den *vissungo* nicht nur darum, Kulturen afrikanischer Herkunft sichtbar werden zu lassen, sondern auch eine ländliche, regionale Ausdrucksweise der Idee einer brasilianischen Nationalkultur dienstbar zu machen.

#### *Tonaufnahmen in Diamantina, Februar 1944*

Azevedo war der Inhabers des ersten, 1939 an der *Escola Nacional de Música* in Rio de Janeiro eingerichteten Lehrstuhls für brasilianische Volksmusik. Forschungen gehörten zu seinen Aufgaben als Hochschulprofessor. Allerdings bot ihm die akademische Institution, die er im Rücken hatte, zunächst nur ungenügende Rahmenbedingungen für seine Arbeit. In einem Brief von 1942 in die USA schilderte er die Zustände seiner Lehrstuhl-tätigkeit:

„I have no office for me, in the National School of Music. The recording machines, the records, all the equipments, as well as the catalogues, notebooks, etc., are kept in a durty [sic] small room that is, too, a deposit for brushes and other house-keeping equipments of the School. I have to work there, or at home.“<sup>27</sup>

Dem kultur- und universitätspolitisch aktiven Azevedo gelang es aber, Forschungsprojekte in die Wege zu leiten, engagierte Studierende in Forschungstätigkeiten und administrative Aufgaben seines Lehrstuhls einzubinden und sodann 1943 an der Musikhochschule ein Forschungszentrum unter dem Namen *Centro de Pesquisas Folclóricas* zu gründen.<sup>28</sup>

Zurückzuführen sind Azevedos Erfolge nicht zuletzt auf sein Bemühen um internationale Kontakte und die Wahrnehmung einer Chance, die sich in jener Zeit durch US-

---

<sup>27</sup> Brief vom 17. Dezember 1942 von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo an Harold Spivacke, Leiter der Musikabteilung der *Library of Congress*, Washington, D. C. (Azevedo/Silva Novo 1944b).

<sup>28</sup> Vgl. Azevedo 1944a, Peppercorn 1944, Lamas 1968, Mariz 1983:138f., Zamith 1991.

amerikanische Kooperationsprojekte mit lateinamerikanischen Kulturinstitutionen bot. Im Zuge der von Franklin D. Roosevelt 1933 bestimmten Doktrin der „good neighbour policy“ zielten die USA auf eine engere Anbindung lateinamerikanischer Staaten und lancierten dazu auch Programme der kulturellen Zusammenarbeit (vgl. Azevedo 1991:210, Booklet-Text von Hart/Marks 1997a). Eine der Institutionen, welche die USA dafür nutzten, war die *Pan American Union* – die heutige *Organization of American States (OAS)* – mit Sitz in Washington D. C., in dessen Musikabteilung Azevedo 1941 während sechs Monaten als Musikwissenschaftler tätig war.<sup>29</sup> Während seines Aufenthaltes konnte Azevedo Kontakte zu Forschern der *Library of Congress* knüpfen – unter anderen Gilbert Chase und Alan Lomax – und ein Kooperationsprojekt mit dem *Archive of American Folk Song* der *Library of Congress* in die Wege leiten, das ihm dann mehrere Forschungsreisen in Brasilien ermöglichte. Nach seiner Rückkehr nach Brasilien realisierte Azevedo mit Unterstützung der *Library of Congress* bis 1946 vier grössere Aufnahmeprojekte,<sup>30</sup> von denen ihn eines anfangs 1944 nach Minas Gerais führte und in einer reichhaltigen Dokumentation der Volksmusik von Diamantina resultierte. Wie bei allen Forschungsreisen Azevedos übernahm die *Library of Congress* für das Aufnahmeprojekt in

<sup>29</sup> Leiter der Musikabteilung war zwischen 1941 und 1953 der Musikwissenschaftler Charles Seeger, der sich wahrscheinlich wie andere Forscher hinsichtlich dieses geopolitisch motivierten Kulturaustausches nicht nur als Patriot in den Dienst seines Landes stellte, sondern der auch als Trittbrettfahrer politische Interessen zugunsten musikwissenschaftlicher Projekte zu instrumentalisieren wusste. Ein Beispiel, das die Kehrseite dieser „cultural diplomacy“ zeigt, ist ein Filmprojekt von Orson Welles in Lateinamerika. Im Sinne einer Kulturvermittlung sollte Welles für das US-amerikanische Publikum unter anderem den Karneval von Rio de Janeiro dokumentieren. Das Projekt wurde aber gestoppt, weil Welles ein zu realistisches Bild des Karnevals mit der Kamera einfangen liess, die urbanen Armenviertel und sogar so genannte „Voodoo“-Zeremonien filmte. Die realistische Darstellung afro-brasilianischer Kulturen, die sozialkritische Komponente und eine nicht unkritische Haltung gegenüber dem damaligen diktatorialen Regime in Brasilien, die die ersten Filmaufnahmen andeuteten, führten zum Versiegen der Projektgelder. Die Filmaufnahmen wurden erst ein halbes Jahrhundert später publiziert (Welles 1993).

<sup>30</sup> Vgl. Azevedo/Silva Novo 1944a, 1944b, Azevedo 1950, Relação 1956, Lamas 1968, Zamith 1991, 1992, Catálogo 1993, Hart/Marks 1997a. Einige Dokumente dieser Aufnahmeprojekte befinden sich im *Centro de Pesquisas Folclóricas* (heute: *Laboratório de Etnomusicologia* der *Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro*). Im *Archive of Folk Culture* des *American Folklife Center (Library of Congress)* liegt unter dem Titel „Folksongs of Brazil Collection“ die Korrespondenz, die zwischen Azevedo und der *Music Division* der *Library of Congress* geführt wurde sowie Originale und teilweise Kopien von Azevedos Tonaufnahmen (Azevedo/Silva Novo 1944b). Aus Azevedos Aufnahmetätigkeit resultierten insgesamt 190 Schallplatten (12“-Format) in unterschiedlicher Tonqualität, die in Bandkopien gesichert sind. Generell sind die Tonaufnahmen, die in der *Library of Congress* liegen, besser erhalten als diejenigen im *Laboratório de Etnomusicologia*. Dort ist gegenwärtig unter der Leitung von Prof. Dr. Samuel de Mello Araújo ein Forschungsprojekt im Gange, in dem alle Aufnahmen Azevedos und die dazugehörigen Dokumentationen aufgearbeitet werden.

Minas Gerais alle Kosten.<sup>31</sup> Azevedo erhielt Vorschüsse von der US-amerikanischen Botschaft in Rio de Janeiro, rechnete dort ab und sandte die aufgenommenen Schallplatten, von denen er zuvor Kopien erstellen liess, ebenfalls über die Botschaft in die USA, wo sie das *State Department* an die *Library of Congress* weiterleitete. Die Nutzung des diplomatischen Dienstes und die Vermittlung des Aussenministeriums waren im Umfeld des 2. Weltkriegs notwendig geworden.

Die Reise nach Minas Gerais unternahm Azevedo zusammen mit seinem Schüler Euclydes Silva Novo als Assistenten. Am Abend des 27. Januar 1944 bestiegen die beiden am Bahnhof Dom Pedro II, im Volksmunde „Central do Brasil“ genannt, den Nachtzug nach Belo Horizonte. Sie führten zwei Aufnahmegeräte mit, zu deren Schutz gegen Langfinger gleichentags noch zwei Schlösser gekauft worden waren.<sup>32</sup> Allein der von der *Library of Congress* zur Verfügung gestellte, sensible Presto-Recorder (Modell K) wog 50 kg, dazu kam der hauseigene, 1941 von der *Escola Nacional de Música* erworbene RCA Victor (MI 12702) sowie hundert blanke Schallplatten, die die beiden Forscher in vier Boxen à 15 kg transportierten.<sup>33</sup> In Belo Horizonte traf sich Azevedo mit lokal ansässigen Forschern,

---

<sup>31</sup> Insgesamt wurden für die Reise nach Minas Gerais zwischen dem 27. Januar und 29. Februar 1944 rund 6000 Cruzeiros ausgegeben, von denen etwa ein Drittel für Reisekosten anfielen, 700 Cruzeiros für die Bezahlung von Musikern, rund 500 Cruzeiros für verschiedene Ausgaben und je 2660 Cruzeiro für die Entschädigung der beiden Forscher („Recording of Brazilian folk songs for the Library of Congress: Expenditures in 1943 and 1944 [Trip to the State of Minas Gerais]“ und „Recording of Brazilian folk songs for the Library of Congress: Expenses made in 1942, 1943 and 1944“, beide undatiert, in: Azevedo/Silva Novo 1944b). Zum Vergleich: Das gesetzliche Mindestsalär, das die monatlichen Basiskosten eines Haushalts decken sollte, betrug damals 380 Cruzeiros (Decreto-lei 1943). Im Zusammenhang mit den Projektfinanzierungen der „good neighbour policy“ gilt es zu erwähnen, dass das *Archive of American Folk Song* (*Library of Congress*) durch ihre Aktivitäten 1942 bereits die weltweit grösste Sammlung traditioneller Musik des amerikanischen Kontinents und deshalb grosse Bedeutung besass, kurz darauf aber aufgrund einer Budgetstreichung auf die Finanzierung von eigenen Feldforschungen, wie sie in Zusammenarbeit mit Azevedo durchgeführt worden waren, verzichten musste (Lomax 2003b:176f.).

<sup>32</sup> Dies wie andere Details lässt sich aus dem erwähnten unveröffentlichten Dokument entnehmen: „Recording of Brazilian folk songs for the Library of Congress: Expenditures in 1943 and 1944 (Trip to the State of Minas Gerais)“, hier p. 4 (Azevedo/Silva Novo 1944b). Neben dieser Finanzabrechnung gibt auch der Briefwechsel zwischen Azevedo und der *Library of Congress* Auskunft über die Forschungsreise nach Diamantina, darunter ein zweiseitiger Bericht von Azevedo zuhanden der *Library of Congress* mit dem Titel „Recording of Brazilian folk songs for the Library of Congress / Trip to the state of Minas Gerais / Résumé of the Travel Diary“ (Azevedo/Silva Novo 1944b). Im publizierten Forschungsbericht (*Relação* 1956) finden sich hingegen nur wenige Details über die Organisation und den Verlauf der Feldforschung. Ebenso wenig werden darin aufnahmetechnische Informationen gegeben.

<sup>33</sup> Es handelte sich um „instantaneous discs“ (Aufnahmeplatten, Mitschnittschallplatten), die sogleich nach der Aufnahme mit einer etwas weicheren als der beim Einschreiben verwendeten Nadel abgespielt werden konnten. Die Azetat-Oberfläche dieser Aufnahmeplatten ist aber

unter anderen mit dem dort lebenden Aires da Mata Machado Filho, der ihm für die Tonaufnahmen in seiner Heimatstadt Diamantina die notwendigen Kontakte vermitteln konnte. Bei seinem Besuch bei Machado hat Azevedo Lieder aus Diamantina im Gesang von diesem selber, dessen Mutter, Gattin und zwei Schwägerinnen zur Gitarrenbegleitung des Forschungsassistenten Silva Novo auf zwei Schallplatten festgehalten. Der Presto-Recorder, der bei dieser Aufnahme benutzt worden war, stellte Azevedo in Belo Horizonte ein. Nach Diamantina nahm er nur den RCA Victor mit, der zwar in minderer Qualität aufnahm, aber den Vorteil besass, dass die Stromfrequenz je nach lokaler Quelle auf 50 oder auf 60 Hertz einstellbar war.<sup>34</sup>

In Diamantina bespielten Azevedo und Silva Novo mit Unterstützung eines vom Bürgermeister delegierten Gemeindeangestellten zwischen dem 2. und 21. Februar und mit nur gerade zwei aufnahmefreien Tagen ganze 98 Schallplatten mit je etwas über sieben Minuten Aufnahmedauer, dokumentierten also insgesamt rund zwölf Stunden Ton. Beispielsweise liess Azevedo am 8. Februar die lokalen katholischen Festlichkeiten inszenieren, wie sie in der Karwoche in Diamantina stattfinden. Auf dem Gelände der karitativen katholischen Institution *Pão Santo Antônio*, wo Elektrizität und genug Platz für eine grosse Zahl von Sängern und Musikern vorhanden war, traten Männer vor das Mikrofon, die an der Karfreitagsprozession römische Soldaten repräsentieren; mit dem Klirren ihrer Speere markierten sie die Takte eines langsamen Passionsmarsches, den die lokale Polizei-Blasmusik spielte. Aus dem Repertoire der Blasmusik nahm Azevedo dann auch der traditionelle Pfingstmarsch auf, versuchte dabei ebenso, der Klanglandschaft einer nicht-inszenierten Aufführung im angestammten Kontext möglichst nahe zu kommen. Beim Spielen des Marsches liess er deshalb die Glocken einer Kirche nach dem festtagsüblichen Rhythmusmuster läuten sowie Knallraketen zünden, die er zuvor hatte besorgen lassen.<sup>35</sup> Die Polizisten bezahlte Azevedo im Naturallohn, mit Bier; für andere

---

anfällig für Hydrolyse und macht die Schallplatten brüchig. Darum sind einige Schallplatten, die im *Centro de Pesquisas Folclóricas* (heute: *Laboratório de Etnomusicologia*) liegen, inzwischen zerbrochen. Für seine Forschungsreise nach Minas Gerais nahm Azevedo irrtümlicherweise Schallplatten auf Glas-Basis mit, die für den Transport besonders heikel sind; an die *Library of Congress* sandte er darum, nicht wie vereinbart, die Originale, sondern Kopien auf Schallplatten mit Aluminium-Basis (Brief vom 26. November 1944 von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo an Benjamin A. Botkin, Azevedo/Silva Novo 1944b).

<sup>34</sup> Vgl. Brief vom 28. Februar 1945 von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo an Benjamin A. Botkin (Azevedo/Silva Novo 1944b).

<sup>35</sup> Noch heute werden in der ganzen Region von Diamantina am Karfreitag diese „*Marcha da Procissão do Enterro*“ gespielt, in der Stadt Diamantina auch der Pfingstmarsch. Die Autoren dieser beiden Märsche sind nicht bekannt (vgl. Voz de Diamantina 1944c), die Stücke werden oral-aural von den Instrumentalisten tradiert, und erst kürzlich wurde der Pfingstmarsch notiert (Gespräch des Autors mit dem Leiter der *Banda do 3º Batalhão da Polícia Militar*, Leutnant André Benedito Mantovani, am 4. August 2004 in Diamantina, Camp 1997-2004).

Musiker hatte er an diesem 8. Februar eine Flasche Zuckerrohrschnaps gekauft<sup>36</sup> – heute noch häufig unentbehrliche Pflicht-Verpflegung, die der Musikethnologen bei Tonaufnahmen bereitzustellen hat. Gleichentags realisierten Azevedo und Silva Novo noch eine ganze Reihe weiterer Aufnahmen. Registriert wurden die *caboclinhos*, die in Gesang, Tanz und szenischen Darstellungen eine indigene Population Brasiliens repräsentieren, verschiedene Stücke der Tanzgattung *coco*, die wahrscheinlich mit den Migranten aus dem brasilianischen Nordosten in die Region von Diamantina gekommen war, ferner *modinhas*, deren Tradition auf urbane Musikpraktiken des 19. Jahrhunderts zurückgeht, das Gesangsensemble mit dem Namen *Folia de reis*, das am Dreikönigstag durch die Strassen zieht, ein Interview mit einem afro-brasilianischen Totengräber und Pflanzenheiler, dann auch Tafel- und Trinklieder<sup>37</sup> und schliesslich auch ein *vissungo*. Unter den gegebenen Bedingungen war dieser besonders produktive Aufnahmetag organisatorisch und aufnahmetechnisch eine Spitzenleistung. Die beiden Forscher aus Rio zeichneten fast zwei Stunden Ton auf. Während man heute dazu einen kleineren Harddisk als Speichermedium benötigt sowie per Knopfdruck die Aufnahme starten und beenden kann, mussten Azevedo und Silva Novo fünfzehn Schallplatten auflegen und wenden, die Nadel aufsetzen, während der Aufnahme das Gerät andauernd im Auge behalten und auf das Ausbleiben von Stromspannungsschwankungen hoffen. Zwischen den Aufnahmen hatten sie ausserdem die Musikeraufstellungen zu organisieren. Die Forscher bespielten an diesem Tag Schallplatten mit diverser Musik, dargeboten von 17 individuellen Sängern und Musikern sowie drei Gruppen mit zusammen mindestens fünfzig Mitgliedern.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> „Recording of Brazilian folk songs for the Library of Congress: Expenditures in 1943 and 1944 (Trip to the State of Minas Gerais)“, hier p. 5 (Azevedo/Silva Novo 1944b).

<sup>37</sup> So beispielsweise die in Diamantina als lokale Hymnen gefeierten *coretos* „Zum zum“ und „Como pode o peixe vivo“, letzteres von einer Melodie aus der Algarve Portugals abgeleitet und heute brasilienweit bekannt (Lange 1970:250, Machado 1972:79-86, 1985:26-28).

<sup>38</sup> Aufnahmen vom 8. Februar 1944, Lc 13 B bis 16B, 18 A bis 28 A (gemäss *Relação* 1956, Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. 106 B = AFS 7776 B bis 119 A = AFS 7789 A, 120 A = AFS 7790 A bis 120 B = AFS 7790 B (gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b). [Schallplatte Lc 17 (Azevedo/Silva Novo 1944a) ging wahrscheinlich beim Transport von Diamantina nach Rio de Janeiro in Brüche; die Schallplattenseite 119 B (Azevedo/Silva Novo 1944b) enthält eine Aufnahme vom 9. Februar 1944, da Azevedo die ursprüngliche Abfolge bei den Schallplattenkopien für die *Library of Congress* nicht immer beibehalten hat.] Die einzige von mir kontaktierte Person, die an den Aufnahmen von Azevedo in Diamantina teilgenommen und sich auch daran erinnern konnte, war José Maria Bacelar, der bei Aufnahmen an diesem 8. Februar und an anderen Tagen *modinhas* für das Mikrophon gesungen hatte (Gespräch des Autors mit José Maria Bacelar am 16. August 1998, Camp 1997-2004). Allerdings erinnerte sich José Maria namentlich nur an den Forschungsassistenten Euclides Silva Novo, der bei Aufnahmen die Gitarrenbegleitung gespielt hatte und ihm nachher einige religiöse (nicht aufgenommene) Lieder gelehrt habe. Silva Novo brachte auch Kindern des Katechismusunterrichts Lieder bei (Voz de Diamantina 1944c) und dirigierte ein Chorkonzert in Diamantina (Voz de Diamanti-

Azevedo beschränkte seine Aufnahmetätigkeit nicht auf ausgewählte Musikgattungen oder einzelne Ensembles, sondern nahm die ganze Breite lokaler Musikpraxis auf, vielleicht nicht zuletzt auch deshalb, weil ihm als Fremder alle Musik gleichermassen interessant erschienen war. Die klangliche Vielfalt in der ungewohnten Umgebung mochte ihn fasziniert haben. Da genug blanke Schallplatten zur Verfügung standen, musste sich Azevedo nicht mit den Fragen nach Auswahlkriterien bei der Tondokumentation und mit den schwierigen, immer auch einseitigen Entscheiden bei der Selektion von Musikern auseinandersetzen. Azevedos Offenheit gegenüber der mannigfaltigen lokalen Musik hatte nur dort ihre Grenzen, wo sie zu Wiederholungen führte und die Vielfalt der Dokumentation selbst beeinträchtigte. Denn Azevedos Offenheit in Diamantina war von seinem generellen Bestreben her motiviert, Beiträge zur Dokumentation der ganzen Vielfalt brasilianischer Volksmusik zu leisten.

### *Ländliche Volksmusik als Grundlage einer nationalen Kunstmusik*

Dieses Interesse für die Vielfalt zeigt sich auch in der Auswahl der Lokalitäten, an denen Azevedo seine verschiedenen Aufnahmeprojekte zwischen 1942 und 1946 realisierte. Gemäss der Idee einer möglichst breiten Dokumentation sollten aus verschiedenen brasilianischen Gegenden Volksmusiktraditionen dokumentiert werden. Azevedo führte deshalb in seiner Heimatregion Rio de Janeiro und im Bundesstaate São Paulo, wo bereits Aufnahmen entstanden waren, keine Projekte durch, ebenso wenig in denjenigen Bundesstaaten des Nordostens, wo bereits eine Institution aus São Paulo in einem grösseren Aufnahmeprojekt Tonaufnahmen realisiert hatte.<sup>39</sup>

Indem sich Azevedo der musikalischen Vielfalt verpflichtete, schuf er sich aber auch einen einschränkenden Rahmen für seine Forschungsunternehmen. Von seiner Idee einer vielfältigen Dokumentation resultierte das Effizienzgebot für Forschungen. In kurzer Zeit sollte möglichst viel aufgenommen werden. Der Effizienz wurde dadurch Nach-

---

na 1944d, Estrela Polar 1944a). Feldforschung bedeutete für Silva Novo offensichtlich ein musikalischer Austausch mit der lokalen Bevölkerung.

<sup>39</sup> Die Aufnahmen wurden im Auftrag der *Discoteca Municipal* des 1935 geschaffenen *Departamento de Cultura* der Stadt São Paulo realisiert. Auf Initiative von dessen anfänglichen Leiter Mário de Andrade wurden in der Zeit von 1936 bis 1945 Volksmusik und Sprachdialekte aus verschiedenen Regionen sowie Kunstmusikstücke brasilianischer Komponisten aufgenommen. Davon fallen fast neunzig Prozent oder rund dreissig Stunden Ton auf die *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Die *Missão* bestand aus einer vierköpfigen Forschungsequipe, welche in der ersten Hälfte des Jahres 1938 während annähernd sechs Monaten die Volksmusik des brasilianischen Nordostens dokumentierte, Gebrauchs- und Kunstgegenstände der Volkskultur sammelte und Beobachtungen in Berichten, Photographien und Filmen festhielt. Es handelte sich um die erste von einer brasilianischen Institution getragene, musikethnologische Forschung solch grosser Dimensionen (vgl. Carlini 1993, 1994, CCSP 1993, Hart/Marks 1997b).

druck verliehen, dass Azevedo nur in der vorlesungsfreien Zeit von Rio de Janeiro abwesend sein konnte. Azevedos Forschungen waren denn vor allem Reisen zur Tondokumentation, ohne dass genug Zeit blieb, weitreichende kontextuelle Daten zu registrieren. Die Breite seines Forschungsblickes ging auf Kosten der ethnographischen Tiefe.

Dies zeigt sich unter anderem in Azevedos Sicht auf die Musikkultur von Diamantina, wie sie in Presseberichte über seine Forschungen eingegangen ist (Voz de Diamantina 1944a-d, Estrela Polar 1944a-b, Azevedo 1944b). Die Berichte stammen zwar nicht aus der Feder von Azevedo selbst, doch basieren sie auf Interviews mit ihm, die Zeitungsmitarbeiter danach zusammen mit eigenen Gedanken zu einem Presstext für eine breite Öffentlichkeit ausgestaltet haben. Diese Texte geben nun weder Informationen über die einzelnen aufgenommenen Musikformen und ihre soziale Einbettung, noch über die Forschungsbedingungen an, sondern nennen die Gründe, welche die breite Klangdokumentation motiviert haben. Darunter erscheint in diesen Berichten durchgehend das Bedauern über den Wandel ruraler Musikkulturen, die es nun noch in ihrer ursprünglichen Form zu dokumentieren gilt. In Diamantina kommentiert der Herausgeber eines Lokalblattes die Forschungen Azevedos mit einer Kritik am Verlust traditioneller Lieder: „In unseren Tagen verschwinden mit den Neuheiten der Moderne diese alten Sachen.“<sup>40</sup> Die andere Lokalzeitung von Diamantina berichtet nach der Abreise von Azevedo ganz ähnlich:

„So vieles in diesem weiten Brasilien geht verloren... durch den ungestümen Import von *Neuheiten*, die von Aussen kommen und die wir übereilt kopieren, nur um nicht als rückständig zu gelten; dabei verachten wir unsere unerschöpflichen Reichtümer. Brasilien muss vorsichtig sein mit dem *Neuen, Singulären, Modernen*, welches zuweilen de-nationalisiert, zerfasert und uns die immensen Schätze der Kunst und der Sensibilität verlieren lassen, die uns so eigen sind und von uns mit Hingabe und Geiz zu hüten sind.“

„Quanta coisa por êsse Brasil afora vai se perdendo... pela importação à pressa de *cousas novas*, vindas de fora, e que copiamos atabalhoadamente só por não parecer atrasados, desprezando as nossas inexauríveis riquezas.

O Brasil precisa de ter cuidado com o *novo, o singular, o moderno*, que por vezes desnacionaliza, desfibra e perde tesouros imensos de arte e sensibilidade, muito nossas e muito para guardadas coisa e avaramente.“ (Estrela Polar 1944b)

Kaum deutlicher als mit diesen Worten lässt sich eine nationalistische Position markieren, die das Fremde und Moderne als Bedrohung betrachtet und für einen Schutz brasilianischer Kultur plädiert. Bereits am 20. Februar nahm ein Artikel der gleichen Zeitung eine ähnliche Gegenüberstellung zwischen dem Fremden und dem Eigenen vor, be-

<sup>40</sup> „Em nossos dias, essas coisas antigas vão desaparecendo com as novidades do modernismo“ (Voz de Diamantina 1944b).

stimmte dabei die Stadt als Eingangstor des musikalisch Fremden, das Land mit seinen Traditionen hingegen als Quelle eigener, nationaler Ausdrucksweisen. Der Zeitungsartikel berichtete von einer Veranstaltung, bei der Azevedo einige seiner Aufnahmen der interessierten Bevölkerung von Diamantina vorgespielt hatte:

„Indem [Azevedo und Silva Novo] zu den legitimen Volksmusikquellen gehen und diese in der Fülle ihres grossartigen Saftes einfangen, halten sie die Fälschungen – hervorgerufen durch entfremdende Einflüsse – weit entfernt von einer der charakteristischsten Ausdrucksweisen eines Volkes: Ihre Musik. Und es tat gut zu sehen, dass das, was aufgenommen worden war und wir nun hörten, sich von den *sambas* und anderem *Abklatsch* unterscheidet, der als nach den aktuellen Modern, aber ohne den Geschmack der brasilianischen Volksmusik erfunden wird, so dass dann von dieser nur gerade das Etikett übrigbleibt.“

„Indo às legítimas fontes da música popular e apanhando-as na plenitude da sua seiva magnífica, resguardam para longe das adulterações causadas por influências alienígenas uma das manifestações mais características de um povo a sua música. E era bem de ver que o que ouvimos gravado e mostrado difere dos *sambas* e de outros *decalques* inventados à última hora sem o sabor de música popular brasileira, salvando-se tão somente o rótulo“ (Estrela Polar 1944a).

Der „samba“, der hier unter die Kategorie „Abklatsch“ subsummiert wird, ist nicht gleichbedeutend mit der gleichen, in Quellen des 19. Jahrhunderts belegten Bezeichnung für rurale afro-brasilianische Tänze, ebenso wenig mit dem im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts im urbanen Rio de Janeiro unter diesem Namen bekannten unterschiedlichen Tanzweisen, Musikformen und Festanlässe; gemeint ist mit „samba“ auch nicht der um 1930 in Rio de Janeiro entstandene *samba* selbst (vgl. Sandroni 2001). Die erwähnten „sambas“ stehen hier für die Produktionen von Radio und Musikindustrie Rio de Janeiros generell, unter denen *sambas* einen beträchtlichen Anteil einnahmen, nationale Popularität erlangten und als akustisches Markezeichen für brasilianische Musik international ausstrahlten. Die Kritik nun, dass in diesen „sambas“ für die urbanen Massen die Vielfalt ruraler brasilianischer Musik nicht berücksichtigt sei, ja gerade ausgeblendet werde, findet sich dann auch in einem Artikel der Zeitung *O diário* aus Belo Horizonte, dessen Chefredaktor ein Bruder von Aires da Mata Machado Filho war. Der Artikel gibt Aussagen von Azevedo wieder, der auf der Rückreise von Diamantina nach Rio de Janeiro in Belo Horizonte Zwischenhalt machte und über die realisierten Tonaufnahmen berichtete. Einleitend bringt Azevedo wiederum den Topos vor, dass „der samba nicht die Musik Brasiliens ist“, um dann fortzufahren:

„Die musikalische Seele unseres Landes (oder präziser: Brasilien in seiner Quasi-Totalität...) lebt noch immer weit weg von den Strassen [= der Asphalt der urbanen Zentren] und wird in

„A alma musical de nossa terra (ou, mais precisamente, o Brasil na sua quase totalidade...) ainda vive muito distante das avenidas, ignorado na



ihrer aussergewöhnlichen Schönheit und unvergleichlichen Vielfalt ignoriert. Jede brasilianische Region ist eine Welt angenehmer Überraschungen, mit seinen süßen und ursprünglichen Melodien und Liedern, die dem Besucher einen ganz neuen Geschmack vermitteln. Aber all dies ist sehr entfernt, gehütet im Tal, zwischen dem Himmel und dem Berg und lebt in der Tradition und der authentischen Seele dieses unbekannten Volkes. Die Unternehmen, die eigentlich gute Geschäfte mit diesem immensen Vorkommen von Traditionen und Kunst machen könnten, vernachlässigen wahrscheinlich gerade die Ausdrucksweisen dieses Reichtums.

Wir sind glücklich, die Anregung [des Forschungsaufenthaltes] angenommen zu haben, denn in der unvergesslichen Landschaft jener Berge und dem aussergewöhnlichen Pittoresken jener ehrwürdigen kolonialen Gassen [von Diamantina] trafen wir auf eine der musikalischsten und traditionsreichsten Bevölkerungen Brasiliens, was der essentielle Zug für die wahre Folklore ist.“

sua extraordinária beleza e variedade sem par. Cada região brasileira constitui um mundo de surpresas agradáveis, com suas doces e originais melodias e canções, de um sabor todo novo para o visitante. Mas tudo isso fica muito longe, guardado no vale, entre o céu e a montanha, vivendo na tradição e na alma autêntica desse povo desconhecido. As organizações particulares, que poderiam mesmo fazer altos negócios com essa imensa reserva de tradições e de arte, ignoram talvez a expressão dessa riqueza.

Felicitamo-nos pela adoção dessa alvitre, pois na paisagem inesquecível daquelas montanhas e no indizível pitoresco daquelas veneráveis ruas coloniais encontramos uma das populações mais musicais do Brasil e mais conservadoras da tradição, que é o traço essencial ao verdadeiro Folclore.” (Azevedo 1944b).

Die Beschreibung des „Pittoresken“ Diamantinas ist hier selbst etwas malerisch ausgefallen. Wie in den anderen Zeitungsberichten ist die Sprache auch hier etwas gar zu schwülstig geraten und kontrastiert mit der Nüchternheit, wie Machado in seiner Studie die ländlichen Lebensbedingungen beschrieben hatte. In den Traditionen ruraler Lebenszusammenhänge lokalisiert Azevedo entsprechend seiner landromantizistischer Sicht eine brasilianische „musikalische Seele“. Dieser Idee geben Azevedo und die Zeitungsmacher einen Ton, der sich als Mischung von Tourismus-Werbung, missionarischer Dogmatik und persönlichem nostalgischem Souvenir bezeichnet lässt.

In Azevedos Aussagen kommt auch eine Faszination für die regional vielfältigen, weitgehend unbekannten und insofern „neuen“ Musiktraditionen zum Ausdruck, von denen er einige während seines kurzen, aber arbeitsintensiven und erlebnisreichen Aufenthaltes in Diamantina hatte kennen lernen können. Doch Azevedos offenen Ohren, seiner Empfänglichkeit für die musikalische Vielfalt und der daraus resultierenden musikalisch breiten Dokumentation in Diamantina lag nur scheinbar eine neutrale geistige Haltung zugrunde. Der Verherrlichung der ruralen Musikkulturen stand die Abneigung gegen die fremdländischen und urbanen Klänge gegenüber. Die Musik der ländlichen Provinz nahm Azevedo aussergewöhnlich aufgeschlossen auf, die Populärmusik seines

bekannten, städtischen Umfelds jedoch beurteilte er ablehnend. Die Musik aus Diamantina war wertvoll per se, die „sambas“ aus den *creative industries* von Rio de Janeiro hingegen nahm Azevedo durch einen Filter von Vorlieben und Vorurteilen wahr. Seiner Ansicht nach lag die „wahre Folklore“ in der ländlichen Isolation, fernab der asphaltierten „Strassen“ der Städte. Denn für Azevedo bot die Strasse die Infrastruktur für eine Mobilität, durch die die Aussenwelt die ruralen Traditionen beeinflusste und in ihrer Reinheit bereits gefährdet hatte. In Azevedos anti-modernen Urteil war die Strasse – wie in ähnlichen Diskursen das Auto und die Eisenbahn – Symbol für die Bedrohung ländlicher musikalischer Authentizität.<sup>41</sup>

Konsequenterweise fanden im romantizistischen Diskurs der Zeitungsberichte die zahlreichen Schwierigkeiten bei den Aufnahmeprojekten auf dem Lande, zurückführbar auf das Fehlen einer modernen Infrastruktur, keinen Platz. Die Rahmenbedingungen der Forschungen machten aber Azevedos Unternehmen alles andere als zu Ferianausflügen. Nicht wie die Touristen, die in unmittelbarer Nachbarschaft seines Wohnhauses in Rio de Janeiro die Bergbahn zur Statue des Erlöser-Christus auf dem Aussichtsberg Corcovado bestiegen und in der brasilianischen Hauptstadt die moderne Infrastruktur eines urbanen Zentrums vorfanden, hatte sich Azevedo bei seinen Reisen grösseren Unannehmlichkeiten zu stellen. Azevedo, der Städter aus der oberen Mittelklasse, der langjährige Musikbibliothekar und Musikschriftsteller begab sich aufgrund seines Dokumentationsbestrebens auf unkomfortable Reisen, nahm viele Entbehrungen und ebenso zahlreiche Pannen bei der technischen Ausrüstung in Kauf. In einem Brief an Harold Spivacke, den Leiter der Musikabteilung der *Library of Congress*, hatte Azevedo von seiner Forschungsreise 1943 in den brasilianischen Nordosten berichtet:

„But it is very hard to work with the very poor electric power of these small villages where we have to enregister. It happens always that the recording machine ends dammaged. You cannot imagine in what kind of hotels we have to stay... It is just like in the old books of travels in colonial time...“<sup>42</sup>

Azevedo sah sich jenen europäischen Forschungsreisenden ähnlich, die im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert den lateinamerikanischen Kontinent erkundeten. Er imaginierte die damaligen Unterkünfte und sah ihre Bilder in den seinigen Absteigen wieder. Das Hotel in Diamantina war, abgesehen von einer herrlichen Fernsicht auf die Land-

<sup>41</sup> Zur Einstellung in brasilianischen musikethnologischen Arbeiten der 1930er Jahre gegenüber der urbanen Populärmusik, die über Schallplatte und Radio verbreitet wurde, und ihrer pejorativ konnotierten Bezeichnung „música popularisca“ vgl. Lucas 1992, Travassos 1997:87-90, Camp 2000:41-45.

<sup>42</sup> Brief aus Fortaleza, Ceará vom 27. Januar 1943 von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo an Harold Spivacke (Azevedo/Silva Novo 1944b).

schaft, nicht besser als andere, wie er in einem Brief an seine kleine Tochter schreibt: „ein abscheuliches Zimmer, in dem ich lebe“.<sup>43</sup>

Indem Azevedo die Voraussetzungen seiner Forschungen und methodischen Schwierigkeiten bei der Datenaufnahme in den Zeitungsberichten und anderen Publikationen weitgehend ausblendete, wollte er nicht praktische und erkenntnistheoretische Problematiken der Feldforschung verschleiern (vgl. Gourlay 1978); vielmehr rückte er mit dieser Ausblendung der Forschungsbedingungen primär die Motivationen und programmatischen Ziele seiner wissenschaftlichen Tätigkeiten ins Licht. Eingebendet hat Azevedo in seinen Berichten die ländliche brasilianische Volksmusik selbst, die er von der negativ beurteilten Populärmusik abhob. Azevedo strebte, wie auch Machado, eine Valorisierung ruraler Musik an. Beide wandten sich gegen nordamerikanische Musikeinflüsse, wie sie über die urbane Musik von Rio de Janeiro in ländlichen Musikkulturen gelangte (Machado 1985:69, vgl. Senna 1938:39). Sie standen wie andere Volksmusikforscher für einen musikalischen Nationalismus ein, wie ihn ein paar Jahre zuvor der einflussreichste brasilianische Musikwissenschaftler jener Zeit, Mário de Andrade formuliert hatte. Andrades Programm erschien 1928 als *Ensaio sobre música brasileira* (Andrade 1928a) – also als *Abhandlung über brasilianische Musik* oder *Abhandlung über die brasilianische Musik*, wie der Text durch einen bezeichnenden, nicht unsinnigen Fehler bei der zweiten Auflage von 1962 betitelt wurde.<sup>44</sup> Der *Ensaio sobre música brasileira* war in erster Linie ein an Komponisten gerichtetes nationalistisches Manifest, das die rurale Volksmusik („música popular“) zur Grundlage der brasilianischen Kunstmusik („música artística“) erklärte:

„Der gegenwärtige historische Massstab Brasilianischer [Kunst-]Musik ist derjenige der musikalischen Manifestation, die, hervorgebracht von einem Brasilianer oder einem nationalisierten Individuum, die musikalischen Charakteristika der Rasse widerspiegelt.

Wo liegen diese? In der Volksmusik.“

„O critério histórico atual de Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular“ (Andrade 1928a:6).

Andrades Manifest für eine nationale Kunstmusik war einer der entscheidenden Impulse, die die Volksmusik-Dokumentationen in Brasilien antrieben. Auch die Einrichtung des Lehrstuhls, den Azevedo einnahm, lässt sich letztlich auf diese Idee des musikalischen Nationalismus zurückführen; für dessen Schaffung hatte Mário de Andrade selbst bereits

<sup>43</sup> Brief vom 17. Februar 1944 von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo an seine Tochter in Rio de Janeiro: „[...] Um quarto horroroso, onde eu moro; mas com uma vista linda da janela. [...]“ (Azevedo/Silva Novo 1944a).

<sup>44</sup> Vgl. Alvarenga 1974:69; Andrade selbst hat in Briefen die Titelvariante mit dem bestimmten Artikel verwendet (Andrade 1983:248, 368).

zu Beginn der 1930er Jahre entsprechende bildungspolitische Bemühungen unterstützt.<sup>45</sup> Gegenstand von Azevedos Lehrstuhl war denn auch der „folclore nacional“ oder „folclore musical nacional“<sup>46</sup> und das Ziel der Forschungen bestand darin, eine „Archivierung der gegenwärtigen brasilianischen Volksmusik“ („arquivamento da música popular brasileira atual“) zu schaffen (Azevedo 1950:3). An der Musikhochschule stand Azevedos Kurs „folclore nacional“ allen interessierten Studierenden offen, war im Lehrgang der Kompositions- und Dirigentenausbildung aber Pflichtfach (Zamith 1991:138, 1992:231). Die Zielgruppe des Kurses in „folclore nacional“ sprach Azevedo in seiner Antrittsrede 1939 an: Der Kurs diene „denjenigen, die die brasilianischen Komponisten von morgen sein werden, zur Ausbildung eines Bewusstseins der brasilianischen Musik“.<sup>47</sup> Die Volksmusikforschungen wiederum gaben eine Materialbasis für diese Ausbildung brasilianischer Tonkünstler.

Das gleiche Ziel verfolgte Machado mit seiner Studie über die *vissungo*, die gerade auch in die gleiche Zeit mit Azevedos Stellenantritt als Volksmusikforscher an der *Escola de Música* fällt. Seine Transkriptionen, so hoffte Machado, könne den Komponisten – er nennt Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone und deren Adepten, diejenigen also, die sich der Schöpfung nationaler Kunstmusik verpflichtet fühlten – nützlich sein: „Wir dachten an solche Komponisten, als wir uns um eine Transkription solcher Melodien von seltenem und fremdem Tonfall bemühten“.<sup>48</sup> Machados Ziel der *vissungo*-Publikation war es, eine regionale Musik als Basismaterial für die Kunstmusikkomposition bereitzustellen:

„Nicht immer überzeugen gewisse als national bezeichnete Kompositionen [der brasilianischen Kunstmusik]. Sie lassen die authentischsten Melodien auf der Seite. Wir brau-

„Nem sempre inspiram confiança certas composições ditas nacionais. Deixam-se de lado as melodias mais autênticas. Estamos precisando de um

<sup>45</sup> Zur Vorgeschichte des Lehrstuhls vgl. Mário de Andrade in Gallet 1934:31, Zamith 1991, 1992, Oliveira 1939. Azevedo war der einzige Kandidat für den Lehrstuhl gewesen und erzielte Bestnote (Cunha 1939). Mário de Andrade, der Mitglied des Examinatorenkomitees war, hielt die von Azevedo eingereichte Arbeit indes für „ziemlich schwach“ („bem fraquinha“) – wie er einer Bekannten in einem Brief anvertraute (Andrade/Alvarenga 1983:182) – und meldete gegen die Argumentation des Kandidaten Einwände an.

<sup>46</sup> Der Ausdruck „folclore“, welcher zugleich Fach und Gegenstandsbereich bezeichnen konnte, wurde in den 1930er Jahren soweit gefasst, dass er nicht mehr nur die Erforschung oraler Literatur umfasste. „Folclore“ war auch Synonym für die Volksmusikforschung oder für die „etnografia“, also das auf Feldforschung basierende Studium der materiellen und geistigen Erzeugnisse des Volkes (vgl. Ribeiro 1940-1941:335).

<sup>47</sup> „[...] formação de uma consciência da música brasileira àqueles que serão os compositores de amanhã“ (Azevedo 1939:8, vgl. 6).

<sup>48</sup> „Pensávamos neles, enquanto nos esforçamos para grafar tais melodias, de rara e esquiva cadência“ (Machado 1985:69).

chen eine Bewegung zugunsten des musikalischen Regionalismus, angeführt von versierten und aufrichtigen Komponisten, damit wir nicht, wie es oft geschehen ist, bei den falschen Themen bleiben, die eiligst ausgedacht werden auf der Strasse und ihrem Umkreis.“

movimento em prol do regionalismo musical, dirigido por compositores versados e honestos, para não ficarmos, como tantas vezes tem acontecido, nos temas falsos à pressa imaginados, na Avenida e adjacências.“ (Machado 1985:69, vgl. 67).

Für Machado sollte nicht die städtische „Strasse“ der Inspirationsort nationaler Komposition sein; wie für Mário de Andrade und Azevedo bedeutete „musikalischer Nationalismus“, dass Kunstmusik-Komponisten auf die Essenz regionaler, ländlicher Volksmusiken zurückgriffen (vgl. Andrade 1949:287, 298, 1962:167). Im Gegensatz zu den Ideen von Mário de Andrade während der 1920er Jahre, als dieser sich in kulturphilosophischen Debatten verschiedentlich gegen Tendenzen eines „regionalismo“ zugunsten einer nationalen Einheit gewendet hatte, stand Machado für eine stärkere Berücksichtigung der regionalen Kulturvielfalt bei der Schaffung einer nationalen Musik ein. Als Mann aus der Provinz, der in einer regionalen Musikkultur sozialisiert worden war, nahm er eine skeptische Haltung ein gegenüber der Theorie einer musikalischen nationalen Integration, die in der Praxis der Kunstmusikproduktion dann durch Ausschluss regionaler Eigenheiten verwirklicht wurde. Trotz dieser Skepsis waren die *vissungos* für Machado nicht nur ein Beispiel für eine Regionalkultur zentralafrikanischer Herkunft, die in der angestammten Praxis der Schwarzen in der Region der Diamantenförderung verbleiben sollten. *Vissungos* sollten auch als Quelle der Kunstmusikproduktion in einer brasilianischen Nationalkultur aufgehen.<sup>49</sup>

Mit Andrade und Azevedo teilte Machado somit im Grundsatz die Idee, wonach die afro-brasilianischen *vissungos* aus Diamantina und andere regionale Musikformen ins brasilianische Kunstmusikschaffen eingehen sollten. Im Verständnis von Andrade, Azevedo und Machado konnte die brasilianische Kunstmusik erst dann zur Nationalmusik werden, wenn sie in sich die Spezifik ländlicher Volksmusik aufhob. Entsprechend dieser nationalistischen Konzeption sind Machados linguistische Untersuchungen zu sehen, die wie andere zeitgenössische Studien über afro-brasilianische Vokabulare (Raimundo 1933,

<sup>49</sup> Mário de Andrade äusserte während der 1920er Jahre im Namen *einer* Nation verschiedentlich Vorbehalte gegen den von Intellektuellen aus dem brasilianischen Nordosten propagierten „Regionalismo“, dessen Ideen unter anderem auf dem 1926 in Recife abgehaltenen, von Monteiro Lobato und Gilberto Freyre initiierten *Primeiro Congresso de Regionalismo* diskutiert worden waren und regionale Vielfalt und Differenzen brasilianischer Kultur hervorkehren wollten. Die Bedeutung regionaler Vielfalt bewertete Mário de Andrade dann aber im Laufe der 1930er Jahre höher, als er es in den Jahren zuvor getan hatte (Andrade 1928a, 1928b, 1991:32f., 39f., vgl. dazu Travassos 1997:145f.; zum musikalischen Nationalismus vgl. beispielsweise Pinto 1987, Contier 1991, 1994, Reily 1994, Travassos 1997, Camp 2000).

Mendonça 1973) dem Zweck dienten, das portugiesische Brasilianisch als afro-brasilianisch geprägte, nationalspezifische Sprache gegenüber anderen Formen des Portugiesischen abzusetzen (Bonvini/Petter 1998:68, Lucchesi 2001:10f.). Machados linguistische Studien und Musikforschungen sollten eine Regionalkultur zentralafrikanischer Herkunft erkennbar werden lassen (Kapitel 2) und zugleich deren Bedeutung für die Nationalkultur aufzeigen. Das „Afrikanische“ der Regionalkultur musste sichtbar gemacht werden, damit es dann in die Totalität des „Nationalen“ eingehen konnte und dort unsichtbar aufgehoben war.

Die Erforschung und Valorisierung der brasilianischen Volkskultur zielten auf die Bildung eines nationalen Selbstverständnisses. Die linguistischen Forschungen und die Transkriptionen der *vissungos* waren Machados Beitrag dazu. Sie machten eine regionalspezifische Sprechweise unter Linguisten und *vissungo*-Transkriptionen unter Kunstmusik-Komponisten bekannt. Doch mit Enttäuschung konstatierte Machado 1979, dass die *vissungos* von brasilianischen Kunstmusik-Komponisten unbeachtet geblieben waren; im Laufe der Jahre hatte nur gerade Virginia Salgado Fiusa dieses Material 1951 für die Komposition einer Klaviersuite genutzt, nachdem sie für den *Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore* 1950 in Rio de Janeiro ein Chor-Arrangement von *vissungos* gemacht hatte.<sup>50</sup> Durch Vermittlung von Machados Notentranskriptionen transformierten sich *vissungos* stattdessen in eine urbane afro-brasilianische Populärmusik – eine Nachfolgerin jener kritisch beurteilten, vielfältigen Einflüssen offenstehenden Musik der „Strasse“ (vgl. Kapitel 1).

---

<sup>50</sup> Vgl. Machado 1979, Marcondes 1998:294. Auf die Klaviersuite und das Chor-Arrangement kann ich nicht weiter eingehen, da mir keine Partituren vorliegen. Die Werke finden sich nicht im Nachlass von Virginia Salgado Fiusa, die ihre Tochter zusammengestellt hat (Informationen von Helena Fiuza, Rio de Janeiro, April 2005).

#### 4. Singen und Sprechen

Über Jahre waren *vissungos* der interessierten Öffentlichkeit ausschliesslich in Machados Notentranskriptionen sichtbar und in deren poplarmusikalikalischen Interpretationen hörbar. Unter diesen Interpretationen ist vor allem diejenige von Clementina de Jesus, Tia Doca und Geraldo Filme auf der 1982 erschienenen Schallplatte *Gesänge der Sklaven* als gelungene Repräsentationen einer ursprünglichen afro-brasilianischen Musik rezipiert worden. Ob diese poplarmusikalischen *vissungos* auf der Basis von Machados Transkriptionen jedoch auch einen Eindruck vermitteln können, wie die Gesänge in ihrem angestammten Kontext geklungen haben (vgl. Ende Kapitel 1), muss durch einen musikanalytischen Vergleich mit Tonaufnahmen von *vissungo*-Sängern aus der Region von Diamantina überprüft werden. Dafür bieten sich als erstes die Tonaufnahmen von Azevedo aus dem Jahre 1944 an, da sie nur wenige Jahre nach der Datenaufnahme von Machado entstanden sind (auf die sich die poplarmusikalischen Interpretationen stützen). Von den archivierten Tonaufnahmen Azevedos wurden erstmals im Jahre 1997 einzelne Titel auf einer Tonträgerpublikation einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht, darunter auch drei *vissungos* (Hart/Marks 1997a); alle anderen Tondokumente von Azevedos Forschungen liegen unpubliziert in der *Library of Congress* (Washington, D. C.) und im *Laboratório de Etnomusicologia* (Rio de Janeiro).

In diesem Kapitel werde ich zuerst auf diese erste, 1997 erfolgte Publikation von Azevedos Aufnahmen eingehen. Danach ziehe ich einen Vergleich zwischen verschiedenen Versionen eines *vissungo*; gegenübergestellt werden erstens eine Transkription von Machado, zweitens deren Interpretation durch Clementina de Jesus, Tia Doca und Geraldo Filme und drittens eine Aufnahme von Azevedo aus Diamantina. Ziel dieses Vergleichs ist letztendlich eine musikanalytische Beschreibung der *vissungo* als Gesangsstil.

Für diese Analyse werde ich die Tondokumente durch ein computergestütztes Verfahren visualisieren. Dabei beschränke ich mich auf die Darstellung des Vokalklanges in der Linie seiner Grundschiwingung, welche für unsere Wahrnehmung der Gesangsmelodik bestimmend ist. Visualisierungen von Melodien wurden seit den 1950er Jahren für musikanalytische Zwecke genutzt, erstellt mit dem mechanischen Hilfsmittel des „Melographen“ (vgl. Seeger 1951, 1958); sie können heute einfacher und günstiger mit Computern und Analyseprogrammen erfolgen.

In meinen graphischen Darstellungen sind Melodien als Linien und in Bezug auf ein Koordinatenkreuz dargestellt. Die Abszisse gibt die Zeitfortschreitung, die Ordinate die Tonfrequenz an, wobei die Frequenzangaben logarithmisch umgerechnet und auf die Halbtonskala des uns bekannten temperierten Tonsystems bezogen sind (440 Hz = Ton-

höhe a').<sup>51</sup> Unbeachtet bleibt mit diesem Tonskala-Bezug die grundsätzliche Differenz zwischen der physikalischen Frequenz-Repräsentation und dem europäischen Tonsystem. Während melographische Darstellungen akustische Signale repräsentieren, stellt ein Tonsystem mit seiner Notenschrift eine kulturspezifische Reduktion und Organisation von akustischen Signalen dar. Deshalb verwende ich in den folgenden Melodiedarstellungen die europäische Tonhöhenskala allein wegen ihrer allgemeinen Bekanntheit und zum Zweck der einfacheren Lesbarkeit der Graphiken. Damit ist aber nicht gesagt, dass diese Tonhöhenskala und ihre Notenschrift, wie sie in der europäischen Musiktheorie als primäre Tradierungsform für Spielanweisungen konventionalisiert worden ist, kulturübergreifende Gültigkeit haben. Die in den Graphiken benutzte europäische Tonhöhenskala darf nicht als Massstab für ein vermeintlich treffsicheres oder abweichendes Singen missverstanden werden. Stimmt ein Sänger einen Ton nicht genau auf einer Tonhöhe an, so singt er deswegen nicht „daneben“ und „falsch“. Und ebenso wenig wie die Tonhöhenskala ein normativer Rahmen für Gesangsanalysen darstellt, ist auch die physikalische Melodie-Repräsentation kein Abbild unserer Klangwahrnehmungen; mit der physikalischen Darstellung lassen sich aber durchaus Merkmale unseres *vissungo*-Hörens illustrieren.

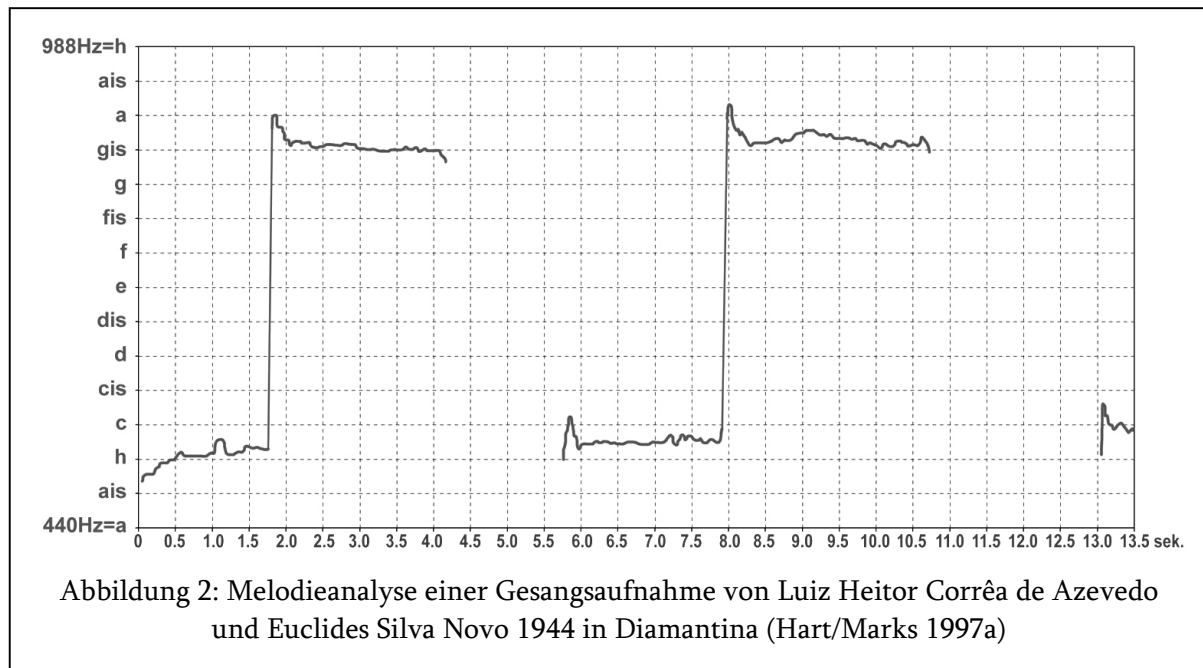
### *Der Klang eines „vissungo“*

Die ersten jemals publizierten *vissungo*-Aufnahmen aus der Region von Diamantina waren Tondokumente, die Azevedo 1944 aufgenommen hatte. Sie erschienen 1997 in der Reihe „The Endangered Music Project“ (Hart/Marks 1997a). Einer der veröffentlichten „vissungo“ trägt den Titel: „[Nr.] 25. When drying the water (Mine worker's song)“. Der Anfang des Tondokuments, wie er auf der Compact Disc zu hören ist, soll einen ersten Eindruck von der Gesangsmelodik der *vissungo* geben und kann in einer Klang-Visualisierung dargestellt werden. Der Beginn dieses Gesangs, der sich dann bis zum Ende in der gleichen Art fortsetzt, besteht aus einem rund sechs Sekunden dauernden Motiv. Dieses umfasst aus zwei Tonstufen im Intervall einer grossen Sexte mit einer nachfolgenden Pause. Kurz gesagt: Auf dem Tondokument ist ein wiederholter lauter Ruf in hoher Stimmlage zu hören (Abbildung 2).

---

<sup>51</sup> Für alle Melodie- und Sonagramm-Analysen wurde die Software *Praat*, Version 4.20.30 verwendet ([www.praat.org](http://www.praat.org)). Die Melodielinie wurde durch das in der Software integrierte Verfahren eruiert, dann durch Hören kontrolliert; unberücksichtigt blieb dabei die Intensität (Amplitude) des Klangsignals. Im Falle von mehrstimmigen Gesängen, wie sie weiter unten untersucht werden, wurden Sonagramme (mit Hertz-Skalierung) im Bereich der Grundfrequenzen erstellt und die Melodielinie nachgezeichnet. Im Rahmen meiner Argumentation sind die unterschiedlichen Aufnahmebedingungen und Apparaturen sowie die geringfügigen Ungenauigkeiten bei der graphischen Darstellung der Melodielinie vernachlässigbar.





Die im Tondokument hörbaren Worte sind nicht verständlich, doch gemäss der Angabe im Tonträger-Booklet erklingt diese Verlautbarung während der Diamantenförderung beim Ausschütten von Wasser, dem sogenannten „Trocknen des Wassers“ („secar água“). Dies erfolgt nach anfänglichem Umleiten eines Flusses und dem Abstauen jenes Teils des Flussbetts, unter dem Diamanten vermutet werden. Kontinuierlich muss dann am Grabungsort Wasser ausgeschöpft werden, da solches beim Ausheben des Flussbetts von unten heraufdringt. Man kann sich nun gut vorstellen, wie das wiederholte Motiv, das auf der Tonaufnahme dokumentiert ist, das beständige Füllen und Ausschütten eines Wasserbehälters begleitete oder dem Betätigen einer manuell betriebenen Wasserschleuder folgte, die die Arbeiter bei grösseren Wassermengen einsetzten. Wie uns Machado berichtet, haben die Schwarzen während des ganzen Arbeitstages gesungen, oft auch langsamere *vissungo* (Machado 1985:66f.), wie sie gerade zum Arbeitsrhythmus dieses „Wassertrocknens“ passen. Anzunehmen ist allerdings, dass bei einer solch anstrengenden Tätigkeit nicht der Arbeitende selbst sang, sondern einer, der dafür zeitweilig von physischer Arbeit suspendiert worden war. Er stand oder sass daneben und rhythmisierte die Arbeitsschritte gesanglich. Und wie die hohe Stimmlage des Rufs nahe legt, stimmte vermutlich ein Knabe vor dem Stimmbruch diese Rufe an. Jugendliche arbeiten auch heute noch in der Diamantenförderung mit, stehen in den Wintermonaten im kalten Flusswasser, graben die Schichten des Flussbetts ab und tragen mit dieser Arbeit von meist geringer Produktivität und tiefer Gewinnbeteiligung zum knappen monetären Einkommen einer Familie bei.

Unter Machados Transkriptionen finden sich allerdings keine Lieder mit einer solchen Folge von Rufen, lediglich rufähnliche Motive am Anfang oder Ende von *vissungo*. Die

Abwesenheit solcher Rufe resultierte vielleicht aus einer Absicht Machados, nämlich solche ästhetisch wenig interessanten und kaum als „Lieder“ zu bezeichnenden *vissungos* bei der Publikation der Transkriptionen auszuschneiden. Jedenfalls weckte diese Tonaufnahme meine Neugier. Im Dorf Milho Verde habe ich dann diese Aufnahme während meinen Feldforschungen älteren Männern vorgespielt, die früher während der manuellen Diamantenförderung *vissungos* gehört und mitgesungen hatten. Ein Lied mit einer solchen Rufsequenz war dabei jedoch nie vernommen worden. Im Gespräch mit mir wurde indessen die Vermutung geäußert, dass es sich bei dieser Tonaufnahme um das Reibegeräusch der unsauber laufenden Achse einer „jangada“ handelt, eines wasserbetriebenen Rades, das mehrere Wasserschleudern betreibt. Da ich selbst aber den Klang auf der Aufnahme als menschliche Stimme wahrnahm, interpretierte ich ihn als eine vokale Imitation eines solchen Reibegeräusches. Erst als ich mich schließlich mit den Archivaufnahmen von Azevedos Forschungsreise genauer befasste, die ich in Rio de Janeiro auf einer Bandkopie der originalen Aufnahme-Schallplatte hören konnte, klärte sich das Rätsel dieses einmaligen Liedes im Repertoire dokumentierter *vissungos* auf. Beim Abhören des Archivdokuments bestätigte sich zunächst durch den Stimmtönen – Azevedo nahm ihn zu Beginn jeder Schallplattenseite auf –, dass die Singstimme auf dem publizierten Tonträger nicht aufgrund eines zu schnellen Abspielens der Schallplatte in eine höhere Tonlage verschoben worden war, sondern tatsächlich ein Knabe hier sang. Und die von Azevedo oder seinem Forschungsassistenten ebenfalls bei jeder Aufnahme anfangs auf Schallplatte gesprochene Ankündigung über nachfolgend dokumentierte Sänger und Stücke, lösten schließlich alle Fragen und Hypothesen auf. Zu hören ist der 13-jährige Lucas Casimiro de Araújo, der auf einem Platz von Diamantina Lutscher zum Verkauf anpreist. Diese Rufsequenz ist gar kein *vissungo*, wie auf der Tonträgerpublikation von 1997 angegeben wird.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> „Pregão de vender pirolitos“, Aufnahme vom 14. Februar 1944, Lc 62 A a (gemäß Relação 1956, Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Nr. 153 A a = 7823 A, a (gemäß Azevedo/Silva Novo 1944b). Die Verwechslung auf dem publizierten Tonträger (Hart/Marks 1997a) ist nicht ohne Grund. Azevedo hat nämlich auf dem Index der Schallplatten, die er an die *Library of Congress* gesandt hat, in einem Tippfehler dieses Stück mit 152 A, a (statt 153 A, a) ausgewiesen („Records of Brazilian Folk Music, enregistred by L. H. Corrêa de Azevedo and E. Silva Novo for the Library of Congress, Washington D. C., U. S. A. in the State of Minas Gerais, Brazil, January and February, 1944“, p. 9, Azevedo/Silva Novo 1944b). Verwirrung stiften auch die sechs verschiedenen Signatursysteme für die Tonaufnahmen in Minas Gerais: 1. die unvollständig erhaltenen, während der Feldforschung in Notizbüchern festgehaltene Numerierung (Azevedo/Silva Novo 1944a); 2. die vom *Centro de Pesquisas Folclóricas* (heute: *Laboratório de Etnomusicologia, UFRJ*) publizierte Numerierung (Relaçõ 1956); 3. die Numerierung der auf Kassette überspielten Aufnahmen des *Centro de Pesquisas Folclóricas*, auf denen einige der zerbrochenen oder verlorenen Schallplatten nicht kopiert sind; 4. die Schallplatten-Numerierung der Kopien, die Azevedo an die *Library of Congress* geschickt hat, die jedoch

Die Aufnahme eines Lutscherverkäufers bezeugt zwar einmal mehr Azevedos unvoreingenommenes Interesse an den vielfältigen musikalischen Ausdrucksweisen im ländlichen Diamantina. Der erste, 1997 publizierte Tonträger mit *vissungo* aus der Region von Diamantina vermittelt aber keinen Eindruck, wie der Gesang im angestammten Kontext der Diamantenförderung vernehmbar ist. Eher wurden zusätzliche Fragen aufgeworfen, zumal die Herausgeber gerade die Idee der musikalischen Vielfalt, wie sie Azevedos Aufzeichnungen von 1944 geprägt hatten, übernahmen. Verschiedene Stücke wurden auf dem Tonträger von 1997 versammelt, ohne dass die Herausgeber zu den einzelnen Genres fundierte Informationen bereitstellten. Über die *vissungo* erhalten wir denn im Booklet zum Tonträger nur sehr wenige Angaben. Die Rezensenten des Tonträgers wiederum gingen gar nicht (Murphy 1998) oder nur kurz auf die wenig bekannten *vissungo* ein: „Signalons encore les *Viçungos*, des enregistrements uniques et très étonnants en tant que musique afrobrésilienne” (Sandroni 1997:308, ähnlich kurz Sandler 1999:570 und Grasse 1999:82). Deshalb werde ich mich nun erneut der Musikanalyse zuwenden und nun Gesangsmelodien untersuchen, die tatsächlich *vissungo* sind und nicht Werberufe für den Lutscher-Verkauf.

### *Das Parlando der vissungo*

Zunächst möchte ich mich dem bereits vorgestellten, in Machados Notentranskription wiedergegebenen und in einer Interpretation von 1982 hörbaren *vissungo* widmen, in dem die Sänger um Erlaubnis („Com licença“) zum Singen bitten (Kapitel 1). Der 1982 aufgenommene Gesang von Clementina de Jesus, Tia Doca und Geraldo Filme gebe ich in einer graphischen Darstellung des Liedanfangs wieder; ein Melodie-Ausschnitt aus der

---

nicht ganz alle Aufnahmen enthalten und eine etwas andere Reihenfolge haben als die im *Centro de Pesquisas Folclóricas* archivierten; 5. die Schallplatten-Numerierung der *Library of Congress*; 6. die Numerierung der Tonspulen, auf die die Schallplatten in der *Library of Congress* überspielt worden sind. Mit diesen verschiedenen Numerierungssystemen kann es nur allzu leicht zu Verwechslungen kommen. So mag auch bei den beiden anderen, auf dem erwähnten Tonträger von 1997 publizierten *vissungo* (Hart/Marks 1997a) dem aufmerksamen Hörer auffallen, dass die Zahl der Singstimmen mit den Sängerangaben im Booklet nicht übereinstimmt. Auch bei diesen Aufnahmen kam es zu einer Vertauschung. Stück Nr. 24 auf dem Tonträger ist denn richtigerweise ein von Manuel dos Santos gesungener *vissungo* mit Gitarrenbegleitung von José Lopes Figueiredo – der einzige je in der Region von Diamantina dokumentierte *vissungo* mit einem Saiteninstrument [„Cantiga para carregar defunto na rede“, Aufnahme vom 8. Februar 1944, Lc 21 B, a (gemäss Relação 1956, Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Nr. 113 B, a = AFS 7783 B, a (gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b)]. Stück Nr. 26 gibt den Gesang von José Paulino de Assunção und Garcindo Paulino de Assunção wieder [„Vissungos de mineração“, Aufnahme vom 17. Februar 1944, Lc 82 B, a (gemäss Relação 1956, Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Nr. 173 B, a = AFS 7843 B, a (gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b)].

*rubato* gesungenen Einleitung ist als grau gefärbte Linie visualisiert. In den vier Phrasen mit ihren liedtextlichen Anrufungen („com licença“) singt zunächst Clementina de Jesus (I), dann Geraldo Filme (II), Tia Doca da Portela (III) und wieder Clementina (IV).

In die gleiche graphische Darstellung füge ich die Transkription von Machado ein und visualisiere die einzelnen Noten als blaue Striche. Die rhythmischen Verhältnisse der Notenwerte wurden dabei gewahrt, lediglich die Längenrelationen der Pausen nicht genau übertragen; sie stehen bei Machado zu Beginn einer Phrase und markieren als Stille die Zäsuren zwischen den vier in sich abgeschlossenen Anrufungsphrasen. Ebenso habe ich hier die Tonhöhenrelationen gemäss Machados Transkription übernommen, alle Tonhöhen aber um circa 7,75 Ganztöne (etwas weniger als eine Dezime) nach unten transponiert. Einerseits ist eine solche Transposition legitim, weil Machado alle Transkriptionen im G-Schlüssel notierte und der absoluten Tonhöhe keinen Wert beigemessen hat – nähme man diese Notierung ernst, müsste man den unwahrscheinlichen Schluss ziehen, die Informanten Machados seien alles Kinder und Frauen gewesen oder Männer, die nur im Falsettregister gesungen haben. Andererseits ist die Transposition sinnvoll, weil wir dadurch Korrespondenzen und Differenzen zur Melodielinie der 1982 publizierten Interpretation besser erkennen können (Abbildung 3a-d).

Die blauen Striche in der Graphik, die die Noten der Transkriptionen Machados repräsentieren, geben jeweils eine stabile Tonhöhe an. Die Stabilität von Tonhöhen ist jedoch eine notenschriftliche Vereinfachung. Menschliche Stimmen – und auch Musikinstrumente – realisieren solche Notenanweisungen vielmehr mit spezifischen Klangspektren und mit stetigen Abweichungen zur geradlinigen Grundschiwingung. Auch Tonverbindungen erfolgen beim Singen nicht sprunghaft, sondern *portamenti* unterschiedlicher Grade sind dem Singen eigen (vgl. Fördermayr 1971:81-93, Sundberg 1999:198-207). Dies zeigt die Visualisierung der gesungenen „Com licença“-Version. In der grauen Linienbewegung der Graphik sind die zahlreichen mikrotonalen Abweichungen von den zwölf-tönig-temperierten Notenstufen, das gleitende Ansingen von Melodietönen und die gesanglichen Vibrati erkennbar. Vibrato-Schwankungen können hier einen Umfang bis zu einer kleinen Terz umfassen, wie die Melodielinie auf dem Wort „terra“ (Phrase IV) in der dramatischen Stimme der über siebzigjährigen Clementina de Jesus zeigt. In der rhythmischen Gestaltung des Liedtextes wiederum nehmen sich die Interpreten in dieser *rubato* gesungenen Einleitung kleinere Freiheiten heraus; im Gegensatz zu Machados Reihe von Notenwerten fließt die Gesangsinterpretation gleichsam und weist im Liedtext eine relativ freie Verteilungen der Längen und Kürzen auf. Die Interpreten bewegen sich jedoch insgesamt im Rahmen der Eigenheiten vokalen Ausdrucks und halten sich ziemlich genau an die Vorgabe des Notentextes, verändern Melodie und Rhythmus lediglich geringfügig.

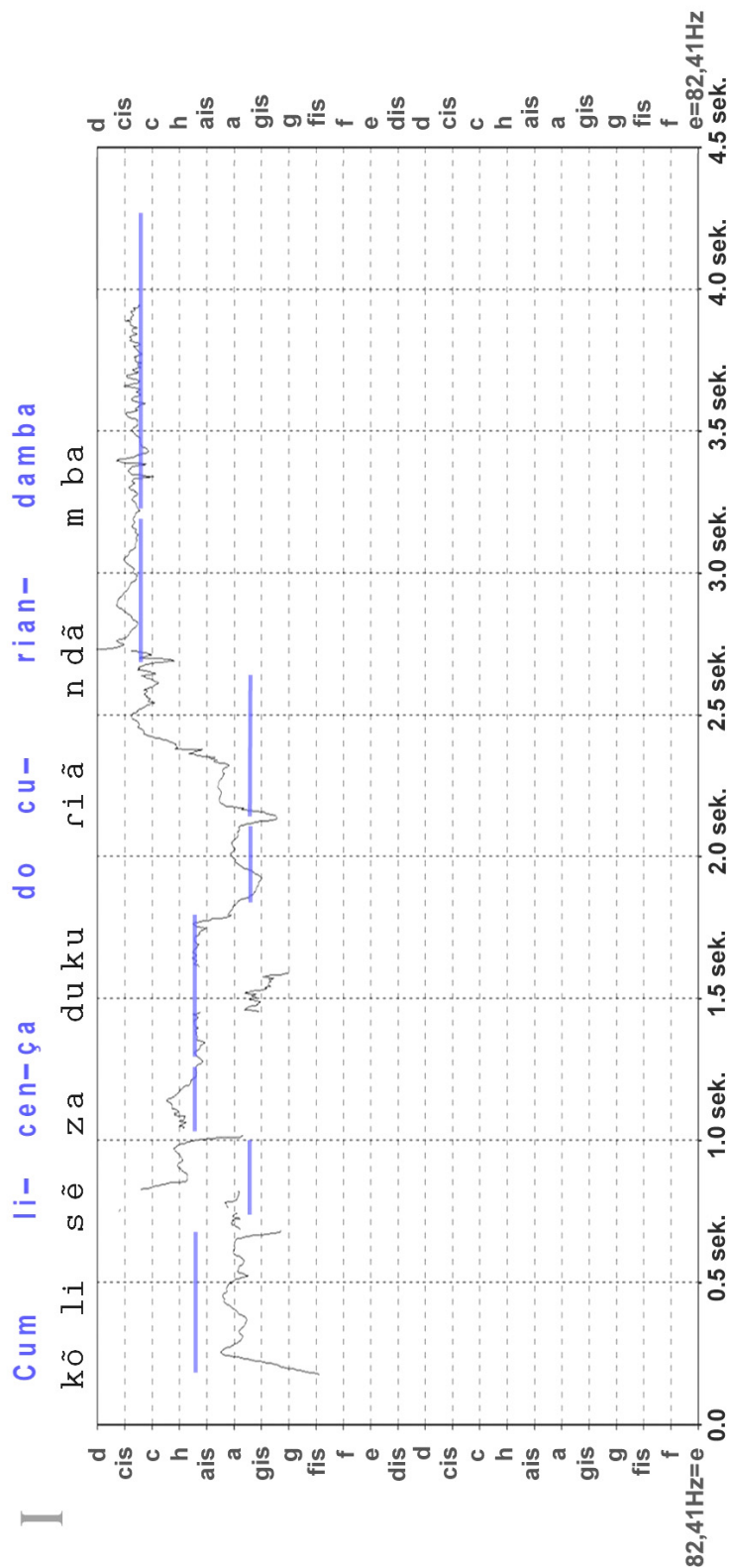


Abbildung 3a: Ausschnitt aus „Canto I“, Transkription Machados in der Region von São João da Chapada während der 1930er Jahre (Machado 1985:116, Transkription Nr. 64) [blau gefärbt]; Interpretation von Clementina de Jesus, Tia Doca da Portela, Geraldo Filme (Canto dos Escravos 2003); Stimme von Clementina de Jesus [Fortsetzung in Abbildung 3b]

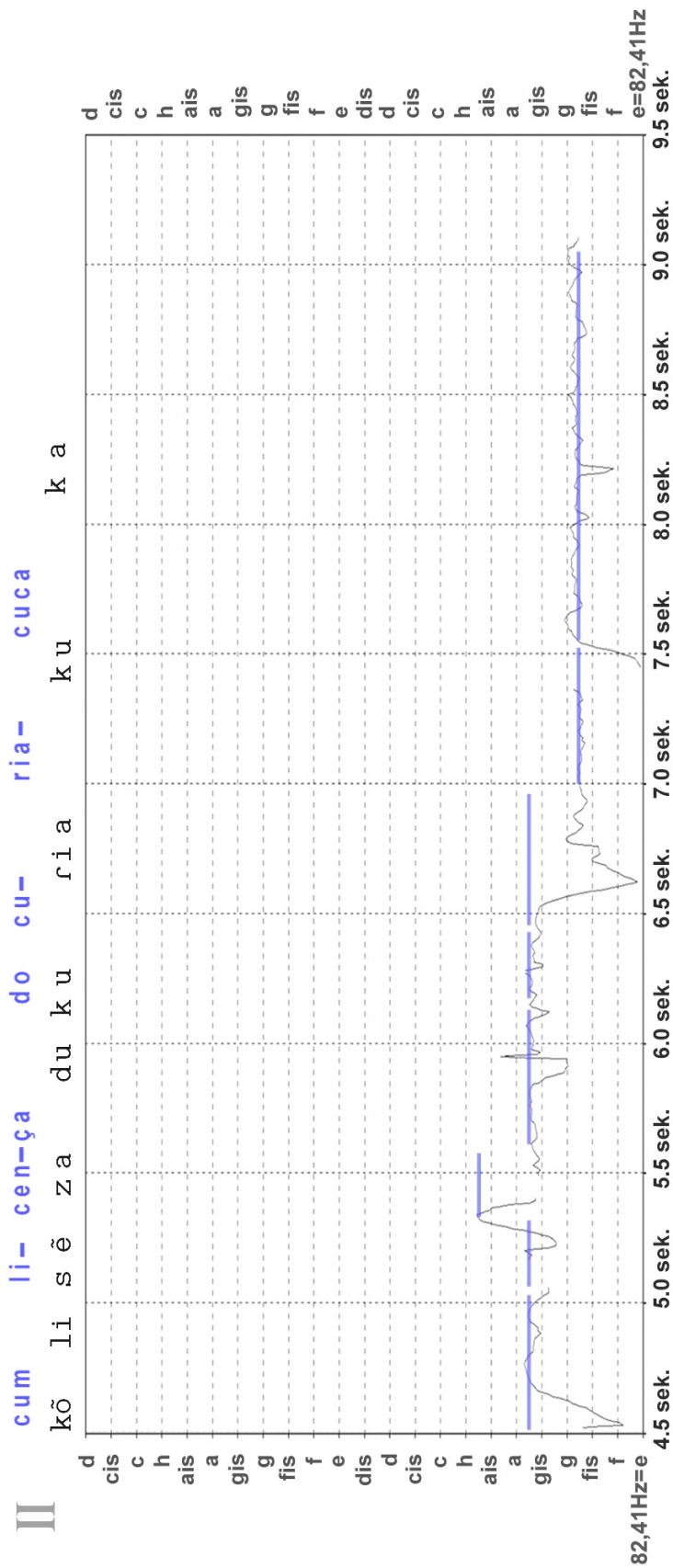


Abbildung 3b: Ausschnitt aus „Canto I“, Transkription Machados in der Region von São João da Chapada während der 1930er Jahre (Machado 1985:116, Transkription Nr. 64) [blau gefärbt]; Interpretation von Clementina de Jesus, Tia Doca da Portela, Geraldo Filme (Canto dos Escravos 2003); Stimme von Geraldo Filme [Fortsetzung in Abbildung 3c]

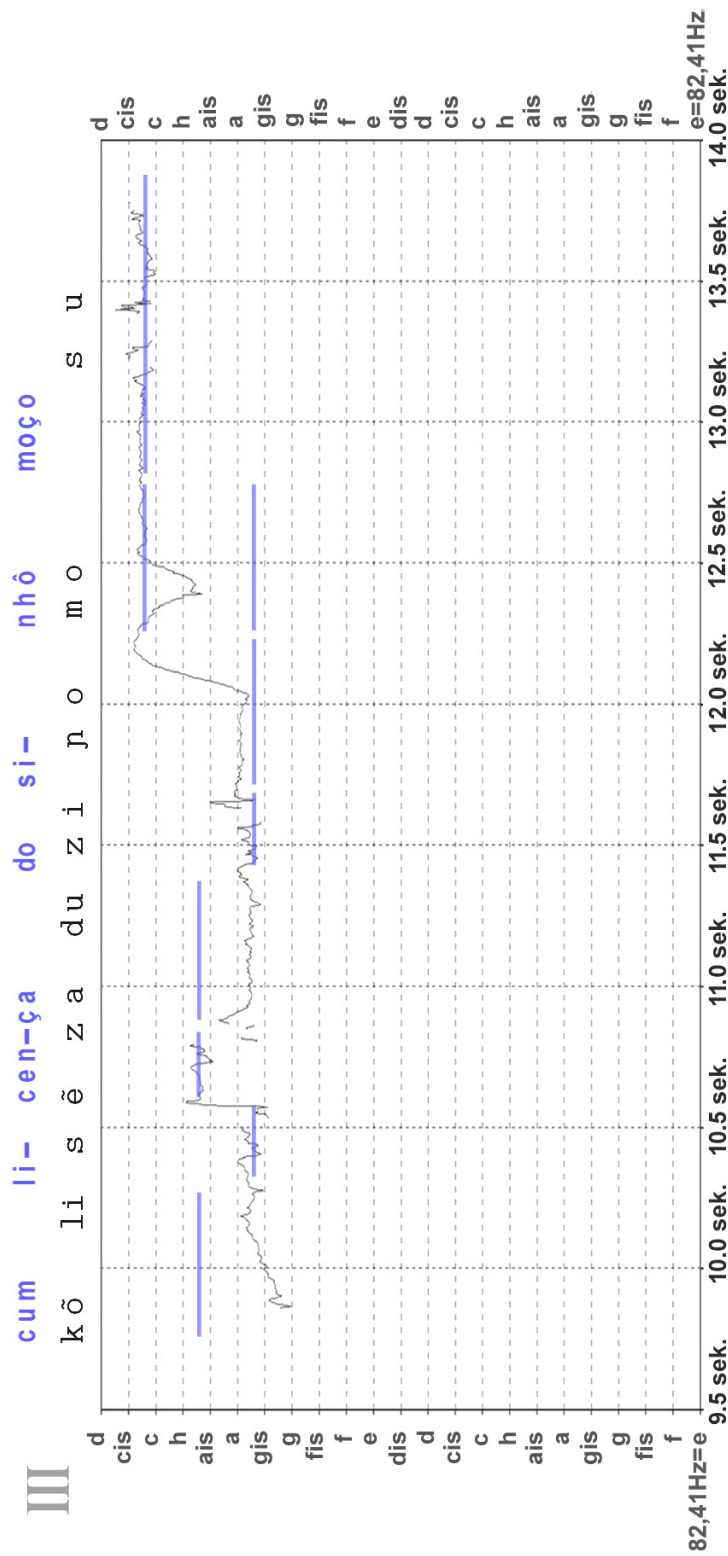


Abbildung 3c: Ausschnitt aus „Canto I“, Transkription Machados in der Region von São João da Chapada während der 1930er Jahre (Machado 1985:116, Transkription Nr. 64) [blau gefärbt]; Interpretation von Clementina de Jesus, Tia Doca da Portela, Geraldo Filme (Canto dos Escravos 2003); Stimme von Tia Doca da Portela [Fortsetzung in Abbildung 3d]

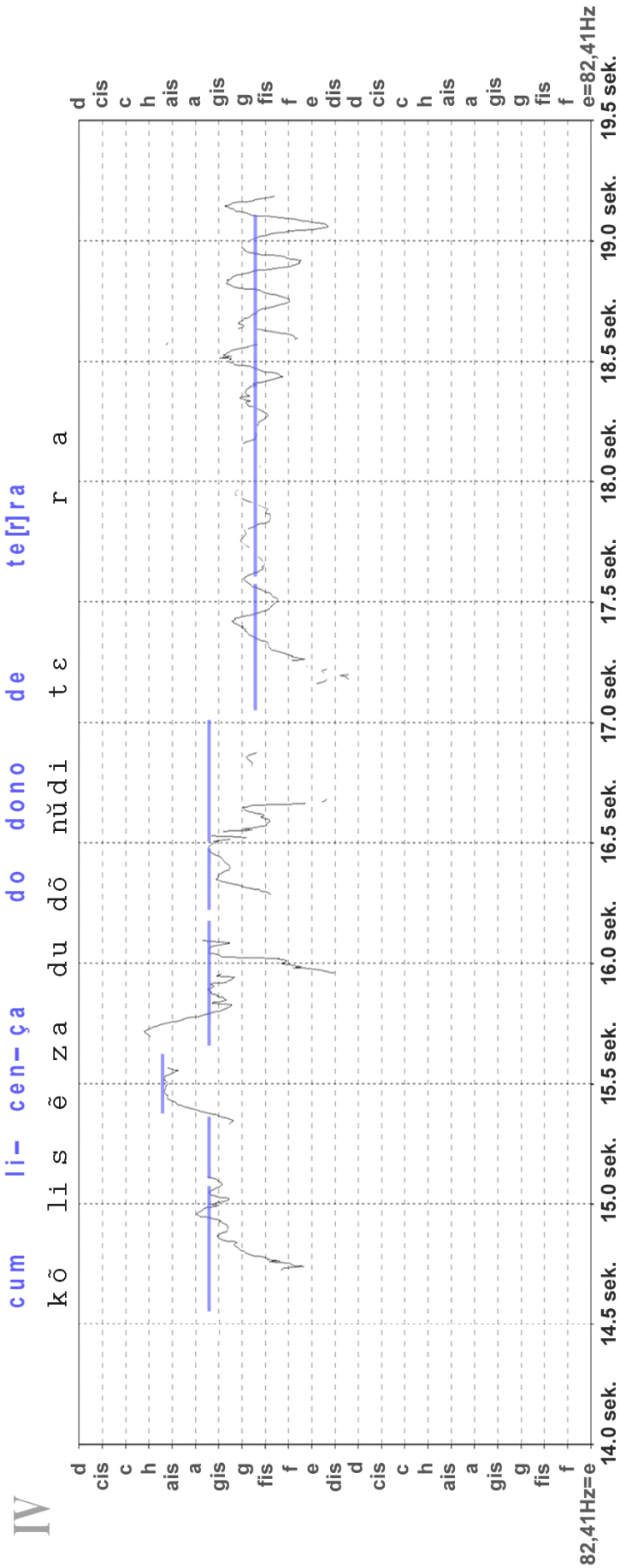


Abbildung 3d: Ausschnitt aus „Canto I“, Transkription Machados in der Region von São João da Chapada während der 1930er Jahre (Machado 1985:116, Transkription Nr. 64) [blau gefärbt]; Interpretation von Clementina de Jesus, Tia Doca da Portela, Geraldo Filme (Canto dos Escravos 2003); Stimme von Clementina de Jesus



Machados Transkription und ihre spätere Interpretation kann nun einem 1944 dokumentierten Gesang gegenübergestellt werden. Ich greife dazu auf die unpublizierten Tonaufzeichnungen von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo zurück, die in Diamantina in fünf Aufnahmesitzungen und mit fünf Sängern *vissungo* dokumentiert haben. Die Sänger waren wahrscheinlich nicht dieselben, die ein paar Jahre zuvor Machado *vissungo* vorgesungen hatten. Einer der *vissungo*-Sänger stammte aber aus Machados Forschungsregion São João da Chapada. Es war Joaquim Caetano de Almeida, der nach Angaben des publizierten Feldforschungsberichts 93 Jahre alt war (Relação 1956:43).

Joaquim sang an zwei aufeinanderfolgenden Tagen *solo* für Azevedos Mikrophon. Beim ersten Aufnahmeterrain gab dieser ältere Herr eine Folge von unterschiedlichen Gesangsphrasen wieder, ohne dazwischen deutlich Zäsuren zu setzen.<sup>53</sup> Es lässt sich deshalb nicht entscheiden, ob Phrasen jeweils einen Formteil eines rhapsodischen Stückes oder ein eigenständiges, kurzes Lied bilden (vgl. dazu Kapitel 7). Der folgende Transkriptionsausschnitt ist eine in sich geschlossene Passage von neun Sekunden, die wahrscheinlich ein eigenständiger *vissungo* ist. Dafür spricht die grosse Ähnlichkeit des Liedtextes zum *vissungo* „Com licença“, den Machado nur wenige Jahre zuvor als Musiktranskription festgehalten hatte. In Joaquims Gesang erscheint viermal die Formel „com licença“, die dann jeweils mit der Anrufung einer Respektperson endet. Im Gegensatz zur Liedtextversion, wie sie uns Machado gibt, sind die ersten beiden angerufenen Personen nicht der „Kuriandamba“ (der „Älteste“) und der „Kuriakuka“ (der „Koch“), sondern ein mit „Tuakuru“ benanntes Subjekt, über das wir nichts Genaueres erfahren.

Die folgende Darstellung enthält den nach meinem Gehör transkribierten und phonetisch notierten Liedtext dieses Ausschnittes und eine computergestützte Melodie-Transkription. Wie in anderen Melodievisualisierungen gibt es auch hier Unterbrechungen der Melodielinie bei stimmlos-konsonantischen Vokalklängen; darüber hinaus führte hier der hohe Rauschpegel zu Lücken in der Melodielinie (Abbildung 4a-b).

<sup>53</sup> „Vissungo de mineração: Para secar água“ (*vissungo* der Diamantenförderung), gesungen von Joaquim Caetano de Almeida, Aufnahme vom 14. Februar 1944, realisiert von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo, Schallplatte Nr. Lc 62 A, b (gemäss Relação 1956 und Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Schallplattenkopie der *Library of Congress* Nr. 153 A, b = Bandkopie AFS 7823 A, b (Azevedo/Silva Novo 1944b). Für die Melodie-Analyse wurde die zweite Aufnahme verwendet.

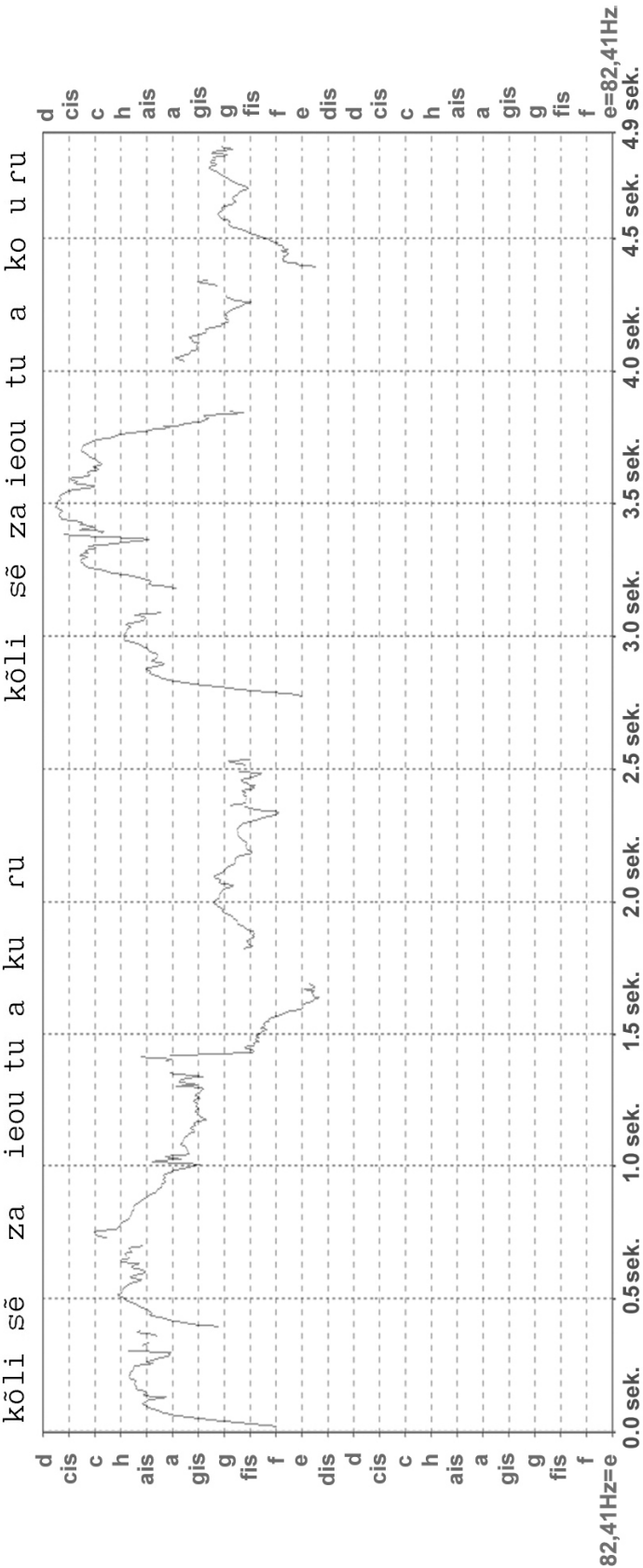


Abbildung 4a: Melodieanalyse eines Ausschnitts aus einem *vissung*, gesungen von Joaquim Caetano de Almeida aus dem Distrikt São João da Chapada, aufgenommen von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo 1944 in Diamantina (Azevedo/Silva Novo 1944b) [Fortsetzung in Abbildung 4b]

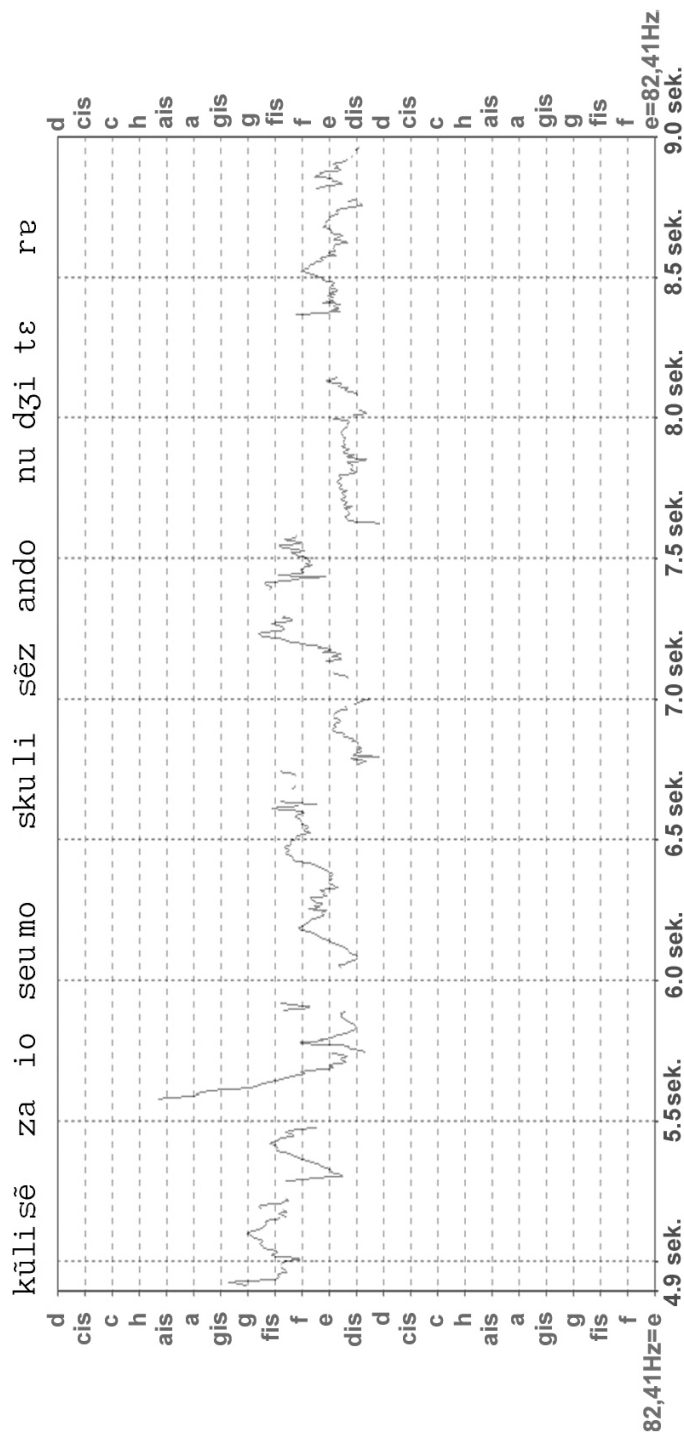


Abbildung 4b [Fortsetzung von 4a]: Melodiantanalyse eines Ausschnitts aus einem *visungo*, gesungen von Joaquim Caetano de Almeida aus dem Distrikt São João da Chapada, aufgenommen von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo 1944 in Diamantina (Azevedo/Silva Novo 1944b)

Die graphische Darstellung des „Com-licença“-Melodieverlaufs von 1944 lässt nun einen Vergleich zur *vissungo*-Version zu, wie sie mit Basis von Machados Transkription auf der 1982 erschienenen Schallplatte interpretiert worden ist:

1. *Liedtext und Zeitorganisation der Singstimme*: Die 1982 erschiene *vissungo*-Version und die 1944 aufgenommene weisen im Vergleich Korrespondenzen im Liedtext auf. Darüber hinaus sind sie auch in ihrer vierteiligen Anrufungsstruktur zeitlich ähnlich organisiert. Beträchtliche Divergenzen liegen aber in der mikrozeitlichen Ausgestaltung vor. Zwischen beiden Versionen kann man lediglich eine Korrespondenz in den Schlussdehnungen der Formel „com licença“ deutlich erkennen. Diese sind darum bemerkenswert, weil sie von der gebräuchlichen Betonung des gesprochenen Wortes („com licença“) abweichen. Ansonsten fällt bei der Gesangsaufnahme Joaquims von 1944 das hohe Tempo auf; für die viermalige Aufrufung haben sich die Gesangsinterpreten 1982 doppelt so lange Zeit genommen.
2. *Stabile Tonhöhen*: Mit dem Tempo hängt ein anderer Unterschied der beiden Aufnahmen zusammen. Die urbanen Sänger sangen auf ihrer Aufnahme von 1982 die Vokale des Liedtextes auf einer konstanten Tonhöhe aus, dem Gesang wurde Hall beigemischt und der Hörer erhält den Eindruck eines geschlossenen Aufführungsraums. Demgegenüber hören wir auf der Aufnahme von 1944 allein den Direkt-schall der Singstimmte, deren Gesangsmelodik sich zudem durch ein nahezu kontinuierliches Gleiten auszeichnet. Der Sänger von 1944 realisiert zwischen Stimm-einsatz, gleitenden Tonverbindungen und Klangschlüssen kaum längere stimmhafte Vokalklänge, die als „quasistationäre“ Klangabschnitte die Wahrnehmung von stabilen Tonhöhen erlauben. Hier hören wir einen Fluss unablässig bewegter Melodik, nicht eine Folge getrennter Tonstufen.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Im Rahmen meiner Fragestellung genügt es, die relativen Differenzen verschiedener vokaler Ausdrucksweisen in ihrer physikalischen Dimension graphisch sichtbar zu machen und ergänzend die eigene Wahrnehmung zu beschreiben. Die schwierige Frage, unter welchen Bedingungen eine gesungene Tonhöhe als einzelne stabile Tonstufe – also nicht als Moment eines Gleitens – wahrgenommen wird, kann und muss hier nicht weiter erörtert werden (vgl. dazu Charles Seeger [1958:185], Födermayr [1971/I:71], Cook [2001] und Sundberg [1999]). Dazu nur soviel: Im Bereich der Kunstmusik europäischer Tradition nehmen musikalisch ausgebildete Personen auch bei Absenz von stabilen Tonhöhen häufig Tonstufen wahr; Koloraturen beispielsweise, dessen gleitende Vokalmelodie nur äusserst kurz auf einzelnen Tonhöhen innehält, werden als Folge von Tonstufen gehört (Sundberg 1979:36f., 199:204f.). Allerdings sind empirische Studien über die Wahrnehmung von Gesangsstimmen rar (Sundberg 1999:171) und auf den Bereich der Kunstmusik europäischer Tradition beschränkt. Die Testpersonen bisheriger Studien waren vorgeprägt durch ihre kulturspezifische Konditionierung. Die europäische temperierte Tonskala bildete das kategoriale Referenzsystem, und Frequenz-

Zwischen der Interpretation der 1982 publizierten Aufnahme, die weitgehend der Notentranskription von Machado folgt, und der Aufnahme von 1944 bestehen also beträchtliche Unterschiede. Diese sind einerseits, neben der Ähnlichkeit der Liedtexte, nicht hinreichend, dass man nicht von einer Identität der beiden *vissungos* ausgehen könnte, zumal beide Versionen auf Sänger aus der Region von São João da Chapada zurückgehen und von Machado und Azevedo im Abstand von wahrscheinlich weniger als zehn Jahren dokumentiert worden sind. Andererseits gehen die Differenzen über jene melodischen und mikrozeitlichen Variierungen hinaus, wie sie für oral-aurale Traditionen charakteristisch sind. Während in Machados Transkription durch die Notenschrift stabile Tonhöhen impliziert sind und solche in der Interpretation von 1982 im Rahmen der Vibrati und üblichen feinmodulatorischen Abweichungen realisiert werden, liegt in der Aufnahme von 1944 mit seinem hohen Tempo eine fast gänzliche Absenz von stabilen Tonhöhen vor. Das melodische Gleiten und die Abwesenheit von stabilen Tonhöhen sind ein Merkmal des Sprechens. Der 1944 aufgenommene Sänger spricht denn auch eher, als dass er singt. Und damit können wir auch eine Antwort geben auf die im ersten Kapitel gestellte Frage, ob die 1982 erschienene urbane *vissungo*-Interpretation uns einen klanglichen Eindruck von den Liedern aus Diamantina zu geben vermag: Eher nicht, denn die Interpreten des Tonträgers *Canto dos escravos* benutzen nicht das Parlando, wie es für die *vissungo* um Diamantina charakteristisch ist.<sup>55</sup>

Denn dieses Parlando ist nicht allein Merkmal der hier besprochenen Tonaufnahme „Com licença“. Man kann es auch auf anderen *vissungo*-Aufnahmen von 1944 in Diamantina und auf meinen eigenen Tonaufzeichnungen aus der jüngeren Vergangenheit

---

abweichungen davon, wie beispielsweise Portamenti, wurden als Stilmittel wahrgenommen und in Transkriptionen mit diakritischen Zeichen notiert (Sundberg 1999:203-207).

<sup>55</sup> Die grundsätzliche Differenz von Singen und Sprechen liesse sich insofern relativieren, als die Individualität einer jeden Gesangsstimme stärker berücksichtigt werden könnte. Beispielsweise liegt bei der besprochenen „Com licença“-Version, die Azevedo 1944 aufgenommen hat, das Parlando so nahe beim Sprechen wie sonst selten in Liedern aus der Region Diamantinas. Andererseits finden sich auch auf dem Tonträger *Canto dos escravos* von 1982 schnellere Gesangstempi, bei denen der stimmliche Ausdruck zu weniger stabilen Tonhöhen neigt und einen sprechenden Charakter annimmt. Die Aufnahme des *Canto dos escravos* enthält denn auch Elemente, die zu den in Diamantina aufgenommenen *vissungo* Parallelen aufweisen. Diese finden sich insbesondere im Gesang der langjährigen Hausangestellten Clementina de Jesus, die wahrscheinlich keine Noten lesen konnte und nicht direkt Machados *vissungo*-Transkriptionen interpretierte, sondern diese von jemandem vorgesungen bekam und somit in einem oral-aural Lernprozess sich aneignete. Sie sang *vissungo* mit einem stimmlichen Ausdruck, der eine beträchtliche Distanz zur Gesangsästhetik der Kunstmusik europäischer Tradition erkennen lässt, zuweilen „unsaubere“ Intonationen aufweist und die portugiesischen Ausdrücke der Liedtexte nicht nach den Regeln der Hochsprache wiedergibt. Diese Interpretationsmerkmale haben dazu beigetragen, dass die Aufnahme von 1982 als adäquate Interpretation der ländlichen Gesangspraxis wahrgenommen wurde (Kapitel 1).

von Milho Verde hören. Bisher konnten aber nur wenige Interessierte einen Klangeindruck davon erhalten, nur diejenigen, die die Musikkultur in der Umgebung von Diamantina kennen lernten oder in Washington, D. C. oder Rio de Janeiro die *vissungo*-Archiv-Aufnahmen aus Azevedos Forschungen hörten. Neu ist allerdings der Hinweis auf das Parlando nicht; bereits Azevedo hat es in seinen wenigen Äusserungen zu den *vissungo* erwähnt (Rouget/Gergely/Azevedo et alii 1966:147, Azevedo 1982:58, vgl. Lamas 1992:94). Und Silva Novo, Azevedos Assistent während der Forschungen in Diamantina, hat bei der nachträglichen Transkription von *vissungo*-Fragmenten „die Unmöglichkeit zugestanden, sie [die *vissungo*] vollständig in musikalischer Notenschrift reproduzieren zu können. Dieser Gesang ist durchsetzt mit deklamierten Abschnitten, mit pathetischem Ausdruck“.<sup>56</sup> Das Parlando und das hier genannte Deklamieren im *vissungo*-Gesang bereitete also grosse Schwierigkeiten für eine Transkription in Noten.

Was ist nun aber von Machados Transkriptionen zu halten? Wenn viele *vissungo* von einem sprechenden Gesangsstil geprägt sind, dann ist es wahrscheinlich, dass auch die Informanten von Machado ihre Lieder in einem solchen Parlando vorgetragen haben. Im Moment der Datenaufnahme musste dann die Melodie für die Niederschrift in Noten zurechtgehört, also in Tonstufen übersetzt werden. Hat Machado damit *vissungo* aber adäquat repräsentiert? In letzter Konsequenz heisst dies: Dürfen wir Machados Notenbildern überhaupt einen dokumentarischen Wert zuschreiben?

Zur Beantwortung dieser Frage ist vorab zu betonen, dass Machado bei seiner Forschung dem musikalischen Aspekt nicht eine bloss sekundäre Bedeutung beigemessen hat. Dies belegt nur schon die grosse Zahl der 65 *vissungo*, die er in seiner Publikation vereinte. Auch der Transkriptionsvorgang erfolgte sachgemäss. Machado zog dafür eine Fachkraft bei, den musikalisch ausgebildeten und fürs Transkribieren begabten Antônio Carlos Araújo Sobrinho. Wie Machado sich 1985 erinnert hat, hatten sie zusammen in arrangierten Transkriptionssitzungen zuerst jeweils die relative Tonhöhenfolge der Gesangsstimme und allfällige Zweitstimmen notiert, danach der Musik den Liedtext in der „língua banguela“ unterlegt:

„Wir stellten den *vissungo*-Sänger; er sang; Antônio übertrug dies auf die Fünfliniendarstellung; wiederholte dies vor dem Sänger; ich und der Sänger verifizierten. Danach gingen wir zur Wort-Übertragung über, denn es ging ja nicht alleine um die Melodie. Man

„[...] nós pegávamos o cantador de *vissungo*; ele cantava; o Antônio passava aquilo para o pentagrama; repetia na vista dele; eu e o cantador conferíamos. Depois passávamos à tradução, porque não era só a melodia. Tinha

<sup>56</sup> „O prof. Silva Novo transcreveu fragmentos do *Vissungo* gravado no (disco 57 B, b) *Toada de Vissungo para carregar defunto na rêde*, confessando ser impossível reproduzi-lo integralmente em grafia musical. Este canto é intercalado de partes declamadas, com expressão patética” (Relação 1956:76).

musste [zunächst] die Wörter passend unter die Fünfliniendarstellung setzen, so wie man es mit jedem Gesang macht, nicht wahr? Nachher kam die Übersetzung. Der Sänger selbst übersetzte die Lieder in seiner Art, und wir machten Notizen.“

que encaixar as palavras no pentagrama, como se faz com qualquer música de canto, não é isso? Depois vinha a tradução. O próprio cantador traduzia as canções ao modo dele e a gente tomava nota”.<sup>57</sup>

Die Transkriptionsarbeit von Machado und seinem Assistenten erfolgte ausserhalb der üblichen Gesangskontexte, was den Möglichkeiten der auralen Transkription angemessen ist. Die Forscher und der *vissungo*-Sänger arbeiteten eng zusammen. Sie hatten die Gelegenheit, den Sänger um eine Gesangswiederholung zu bitten, Korrekturen an ihren Notationen anzubringen und den Sänger selbst als Kontrollinstanz ihrer Transkriptionsarbeit einzusetzen. Aufgrund des sorgfältigen Vorgehens kann davon ausgegangen werden, dass Machado mit seinem Forschungsassistenten die *vissungo* gewissenhaft auf Papier zu bringen versucht hat.

Zudem gibt es in den Notationen Machados verschiedene versteckte Hinweise auf den sprechenden Gesang der *vissungo*. So kommen in der Sammlung von Machados *vissungo* keine jodelartigen Intervallsprünge und nur selten Intervallschritte vor, die grösser als eine Quart sind; diese Absenz von grösseren Intervallen, lässt sich als Notenübertragung eines *Parlando* mit seinen gleitenden Tonverbindungen lesen. In den Transkriptionen deuten ferner die Länge von Phrasen und ihre häufigen Fermaten-Abschlüsse auf eine Zeitorganisation hin, die an sprachlich-syntaktischen Einheiten orientiert ist. Ebenso weisen die *rallentando*-Anweisungen in verschiedenen *vissungo* auf eine metrisch ungebundene, vielleicht gerade sprachgeleitete Gestaltung der musikalischen Zeit hin; Machado selbst gibt diesbezüglich den aufschlussreichen Hinweis, dass sich die *vissungo* durch einen „freien Rhythmus“ („ritmo livre“) auszeichnen (Machado 1985:67f.). Schliesslich sind die *vissungo* fast durchwegs syllabisch, was in Verbindung mit einem erhöhten Tempo zum Sprechen tendiert.<sup>58</sup> Machados Transkriptionen sind darum mit Rückgriff auf Tonaufnahmen zu lesen. Aufgrund des Klangeindrucks dieser Aufnahmen erkennen wir im Notentext den Versuch der Transkribenten, das Sprechende in *vissungo* soweit als möglich zu berücksichtigen. Hinter den schriftlich fixierten Relationen von Tonstufen, wie sie durch die Klang-Visualisierung in Noten bedingt ist, verbirgt sich das sprechnahe Gleiten der *vissungo*-Melodik.

<sup>57</sup> Duarte 1985 (zit. n. Nascimento 2003:85), vgl. Machado 1938:39, 1985:13-15. Antônio Carlos Araújo Sobrinho stammte aus São João da Chapada, war eine Zeit lang Journalist bei der Zeitung *Diário* in Belo Horizonte und notierte für Machado vermutlich während der 1930er Jahre einen Grossteil der afro-brasilianischen Vokabeln und Gesänge in São João da Chapada.

<sup>58</sup> Machado gibt allerdings nur selten in seinen Transkriptionen das Tempo der Lieder an.

Bevor ich die musikanalytische Beschreibung der *vissungo* nun fortführe, sind die Forschungsproblematiken zusammenfassend hervorzuheben, die bei der kurzen Diskussion von Machados *vissungo*-Dokumentation erkennbar wurden:

- *Problematik der Verfügbarkeit von finanziellen und technologischen Mitteln bei Forschungen:* Machado und sein Assistent mussten während der Datenaufnahme die *vissungo* in ein Notenbild übersetzen. Ihnen stand kein Tonaufnahmegerät zur Verfügung, das die wiederholbare Überprüfung der Transkription unabhängig der *vissungo*-Sänger erlaubt hätte.
- *Problematik der Formung von Forschungsergebnissen durch tradierte methodische und theoretische Vorverständnisse:* Machado und sein Assistent vertrauten beim *vissungo*-Transkribieren zu sehr auf die Notationskonvention, wie sie von der philologisch geprägten Musikforschung favorisiert wurde. Es stellten sich ihnen keine Grundsatzfragen nach der Angemessenheit der Reduktion, die mit dieser Notierung einherging und den Gesang in stabile Tonhöhen (Tonstufen) und isometrisch-periodischen Zeiteinteilungen (Takte) brachte. Obwohl den beiden Forschern wahrscheinlich *vissungo* im sprechenden Gesangsstil vorgetragen wurden, zwängten sie alle Lieder in den Rahmen des temperierten Tonsystems und in ein Raster von Taktunterteilungen. Um das wesentliche *vissungo*-Merkmal, den Sprechgesang, sichtbar werden zu lassen, hätten die Forscher den Notentext durch diakritische Zeichen und ausführliche Aufführungshinweise ergänzen müssen.
- *Problematik der Zweckbindung von Forschungen:* Nach dem Wunsch von Machado sollten die Transkriptionen Grundlage musikalischer Aufführungen sein (vgl. Kapitel 1 und 3) und mussten deshalb in einer Form notiert werden, die unter Musikern allgemein bekannt und für Interpretationen sich bewährt hatten. Die verbreitetste Form für Gesangs- und Spielanweisungen im Kunstmusikschaffen war (und ist) die europäische Notation. Indessen folgte aus der Ausrichtung auf eine aufführungspraktische Zielsetzung, dass die Frage nach einer adäquaten *vissungo*-Notation nicht vom Klangereignis selbst und seiner Sprechgesang-Charakteristik her gestellt wurde.

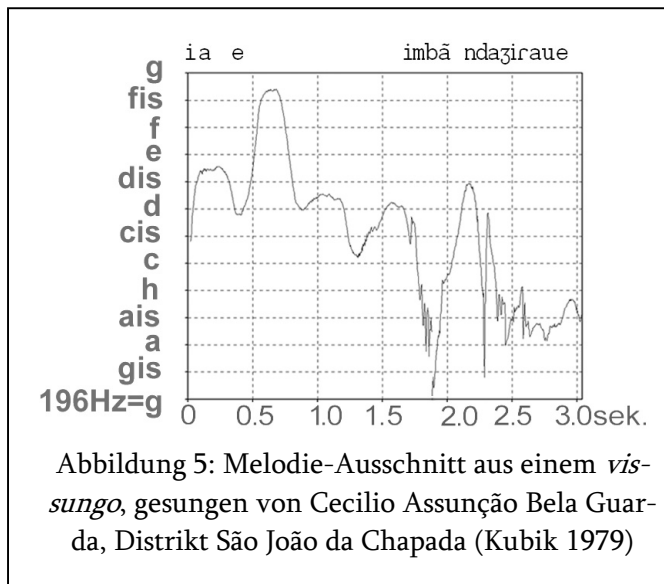
Machados Versuch, die bislang unbekannte afro-brasilianische Musikkultur um Diamantina durch Transkriptionen sichtbar zu machen, waren von allen drei Forschungsproblematiken geprägt. Durch die Hervorhebung dieser Problematiken werden Machados Forschungsergebnisse jedoch in ihrem Wert nicht geschmälert, sondern gewinnen durch die Möglichkeit, sie richtig interpretieren zu können, gerade an Bedeutung. Überdies erinnern uns diese Problematiken der wissenschaftsgeschichtlichen Vergangenheit, dass auch wir ihnen in unseren gegenwärtigen Forschungen ausgesetzt sind.



### *Melismen und Haltetöne in den vissungo*

Nun ist auf die analytische Beschreibung der *vissungo* zurückzukommen. Die Fundamentalität des Parlando bedeutet nicht dessen Vorherrschaft in allen Teilen der Lieder, ebenso wenig eine vollständige Absenz von stabilen Tonhöhen und anderer Merkmale.

Ein häufiges musikalisches Merkmal der *vissungo* lässt sich an einer Liedaufnahme aus dem Jahre 1979 zeigen, die Gerhard Kubik im Distrikt São João da Chapada realisiert hat. Kubiks Aufnahmen umfassen zahlreiche Lieder – darunter beispielsweise auch eine Version des soeben analysierten „Com licença“. Gesungen haben diese *vissungo* der ungefähr sechzigjährige Cecilio Assunção Bela Guarda mit Unterstüt-



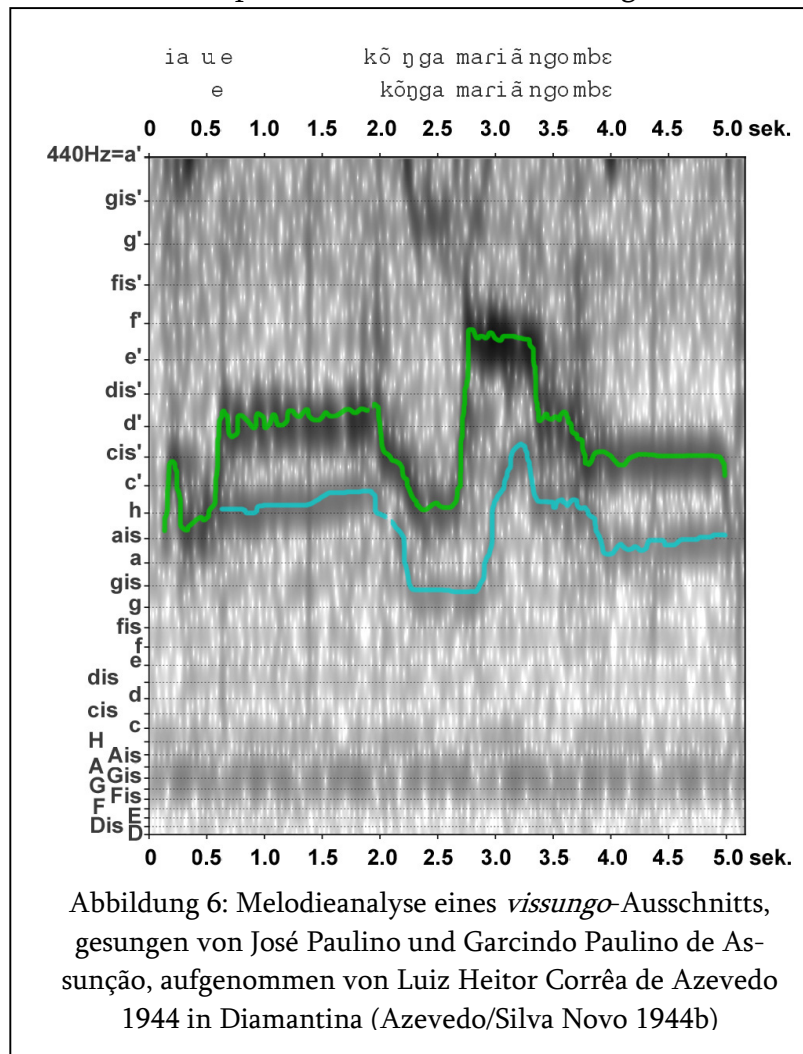
zung von Jugendlichen. Ein kurzer Ausschnitt aus einer Aufnahme Kubiks illustriert die Charakteristik, wie sie ähnlich in anderen *vissungo*-Aufnahmen zu hören ist (Abbildung 5):<sup>59</sup> Über die Anfangsvokale zieht sich ein kurzes Melisma im Umfang von ungefähr einem Tritonus hin. Dabei liegt im Stimmausdruck über der Silbe „e“ liegt weder ein Sprechen noch ein Singen in legato-verbundenen Tonstufen vor. Eher ist dieses Melisma ein fortlaufendes, abwechselungsweise auf- und absteigendes Glissando. In verschiedenen *vissungo* erscheinen solche Melismen am Phrasenbeginn oder -ende. Silben ohne sprachlich-denotative Bedeutung wie „jirauê“ (phonetisch: [ʒiraue]) oder hier „iaê“ (phonetisch: [iae]) werden als Prä- oder Suffixe einem gesungenen Wort angefügt und bieten dem Sänger die Möglichkeit, diese Melismen zu realisieren (vgl. Kapitel 7).

Zusammen mit dem sprechenden Gestus der *vissungo* haben diese Melismen die Nachfolgerin von Azevedo am *Centro de Pesquisas Folclóricas*, Dulce Martins Lamas dazu veranlasst, über einen „arabischen Einfluss“ in den *vissungo* zu spekulieren (Relação 1956:77, Lamas 1957:29f., 1992:93). Gemäss ihrer Hypothese gelangten „arabische“ religiöse Musikelemente von der westafrikanischen Sudanregion mit den Haussa-Sklaven nach Brasilien und übten einen Einfluss in der Region von Diamantina aus, was durch Belege über die Präsenz solcher Sudan-Sklaven im Diamantina des 19. Jahrhunderts bestärkt

<sup>59</sup> Aufnahme von Gerhard Kubik am 7. Mai 1979 im Quartel do Indaiá (Siedlung des Distriktes São João da Chapada der Gemeinde Diamantina), Originalband-Nr. A67/A/04-06, *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Wien, Archivkopie-Nr. B 24657, Gesang von Cecilio Assunção Bela Guarda, ca. 60 Jahre.

wird (Machado 1945). Das „arabische“ Melisma erhielt sich nach Lamas trotz seines langen interkontinentalen Tradierungsweges und prägte den Gesangsstil Diamantinas. Den Einfluss der Minderheitskultur der Sudan-Sklaven auf zentralafrikanische kulturelle Ausdrucksweisen in Diamantina erklärte Lamas mit der oben referierten, aber nicht haltbaren These von der zivilisatorischen Überlegenheit westafrikanischer über zentralafrikanische Gesellschaften (Lamas 1957:25, vgl. Kapitel 2). Ausserdem schrieb Lamas den *vissungo* einen „magisch-religiösen Charakter“ zu. Sie erklärte damit die kontinuierliche Tradierung des „arabischen Melisma“, denn nach einer verbreiteten Annahme, sind religiöse Ausdrucksweisen gegenüber profanen eher konservativ und widersetzen sich Anpassungszwängen an dominante Kulturen.<sup>60</sup>

Insgesamt ist Lamas' Hypothese kaum empirisch hinreichend zu belegen. Azevedo hielt in einer Stellungnahme zur Hypothese zu Recht fest, dass ein „arabischer“ Einfluss auf die *vissungo* wenig wahrscheinlich erscheint. Er selbst führte die musikalischen Merkmale dieser Melismen, wie auch des Parlando, auf die musikalische Tradition afrikanischer „story tellers“ zurück (Azevedo 1967:66). Doch auch ohne die Frage der Genese des „arabischen Melisma“ klären zu können, lässt sich *vissungo* einmal musikanalytisch bestimmen als „Gesänge“, in denen die Sänger diverse vokale Ausdrucksweisen realisieren. Dazu gehört auch das



Singen im engeren Sinne, das ich bisher nicht erwähnt habe. In einigen langsameren *vissungo* lassen Sänger längere stabile Tonhöhen verlauten, wie es für das Singen charakte-

<sup>60</sup> Zu dieser Diskussion vgl. Pérez Fernández 1987:15, 45 und Carvalho 1990:149. Ein Beispiel für die Tradierungskraft religiöser Institutionen, die aber Innovationen nicht ausschliesst, sind die erwähnten *jeje-nagô*-Ritualinstitutionen in Salvador da Bahia (Kapitel 2).

ristisch ist. Dies zeigt ein Beispiel aus der Sammlung von Azevedos Aufnahmen, das ich zur Illustration graphisch visualisiere (Abbildung 6).<sup>61</sup>

Die Darstellung gibt einen zweistimmigen Liedausschnitt von fünf Sekunden wieder, deren Gesangsmelodien mit Hilfe einer Sonagramm-Darstellung nachgezeichnet wurden. Im Sonagramm ist jedes akustische Signal als Graufärbungen sichtbar gemacht, wobei sich am jeweiligen Abdunklungsgrad die Intensität eines Signals (die Lautstärke) ablesen lässt. Dass hier die Graufärbung über den ganzen Frequenzbereich verteilt ist und insbesondere im unteren Bereich ein regelmässiges graues Muster erscheint, liegt am hohen Rauschpegel und an den vom Schallplattengerät erzeugten Störgeräuschen.

Auch diese Gesangsphrase beginnt, wie im vorhergehenden Beispiel, mit einer Vokalsilbe. Hier wird aber nicht ein Melisma, sondern ein Halteton gesungen, der in der Oberstimme deutlich Frequenzvibrati zeigt. Ein längerer Klang mit stabiler Tonhöhe erscheint in diesem Ausschnitt zudem am Schluss. Ferner führt in diesem zweistimmigen Liedausschnitt der eine Sänger in der Oberstimme den Gesang an. Der zweite Sänger folgt und reagiert leicht versetzt auf die Wechsel von Tonhöhe und Liedtext des ersten Sängers. Die beiden Sänger singen in Terzparallelen, was zusammen mit dem Parallelsingen in Sexten und Oktaven häufig in den Gesängen der Region vorkommt, so auch in anderen mehrstimmigen Aufnahmen von *vissungo*. Das koordinierte Singen über eine Phrase scheint hier sprechnahe Freiheiten nicht zuzulassen. Die Absenz des Parlando in diesem Liedteil hängt indes auch mit dem langsamen Tempo zusammen. Unter den bekannten Aufnahmen von *vissungo* gehört dieser Liedteil zu den seltenen Momenten, wo Mehrstimmigkeit über eine längere Phrase in nahezu genauer paralleler Stimmführung realisiert wird.

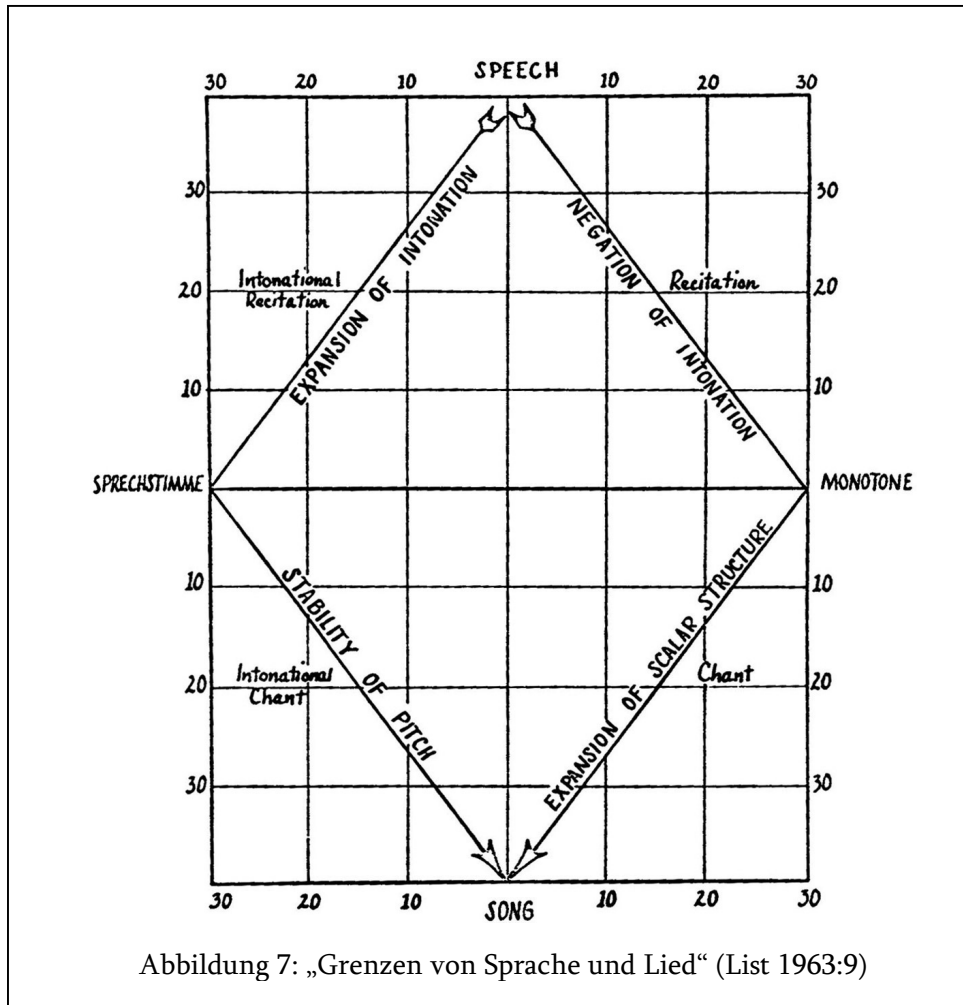
### *Versuch einer musikanalytischen Beschreibung der vissungo*

Zu den melodischen Charakteristika der *vissungo* gehören Haltetöne, melismatische Ornamente und vor allem das Parlando. Die computergestützte Melodie-Analyse ermöglichte eine Beschreibung, zu der man weder durch eine Notentranskription allein gelangt, noch über Aussagen von *vissungo*-Sängern, die den klanglichen Ausdruck ihrer Lieder und ihre musikalischen Konzepte ohnehin kaum verbalisieren. Um nun diese stimmlichen Ausdruckselemente der Lieder in eine weitere Perspektive rücken und in Bezug auf andere vokale Äusserungsformen einordnen zu können, ziehe ich George Lists

---

<sup>61</sup> „Vissungos de mineração: de multa”, gesungen von José Paulino de Assunção und Garcindo Paulino de Assunção, Aufnahme vom 17. Februar 1944, Lc 84 A, a (gemäss Relação 1956, Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Nr. 175 A, a = AFS 7845 A, a (gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b). Das Sonagramm der ganzen Phrase findet sich im Anhang.

Artikel über die „Grenzen von Sprache und Lied“ bei. Darin schlägt List ein Klassifizierungsraster von vokalen Ausdrucksweisen vor (Abbildung 7).



„Speech“ und „song“ sind in diesem Schema nach melodischen Aspekten klassifiziert und in Analogie zu einer Weltkarte mit einer sprechenden Nordhemisphäre und einem singenden Süden dargestellt. Das dem Schema zugrundeliegende Koordinatenkreuz gibt in der Vertikale den Grad an Tonhöhen-Stabilität, in der Horizontale den Tonumfang einer Vokalausserung an. Die beiden geknickten Pfeile, die vom Sprechen zum Singen führen, implizieren bei List kaum einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang, so wie ihn Herbert Spencer (1890-91) und Georg Simmel (1882) in ihren Universaltheorien über den Ursprung des Singens im Sprechen vorgebracht haben. Vielmehr ist das Sprechen als akustische Kommunikationsform, die gegenüber dem Singen im Alltag gemeinhin häufiger verwendet wird, bloss der Ausgangspunkt, von dem her List sein Klassifizierungsraster erdacht hat. Als Beispiele für die Hauptorte auf seiner Weltkarte der vokalen Ausdrucksweisen führt der Autor für „intonational recitation“ eine Frauenrezitation aus Mikronesien an, was wahrscheinlich in europäischen Begriffen als ein emotionales, im Tonumfang über die Oktave nicht hinausgehendes Sprechen meint. Als Beispiel für die „Sprechstimme“ nennt er die Vokalbehandlung Arnold Schönbergs im „Pierrot Lunaire“,

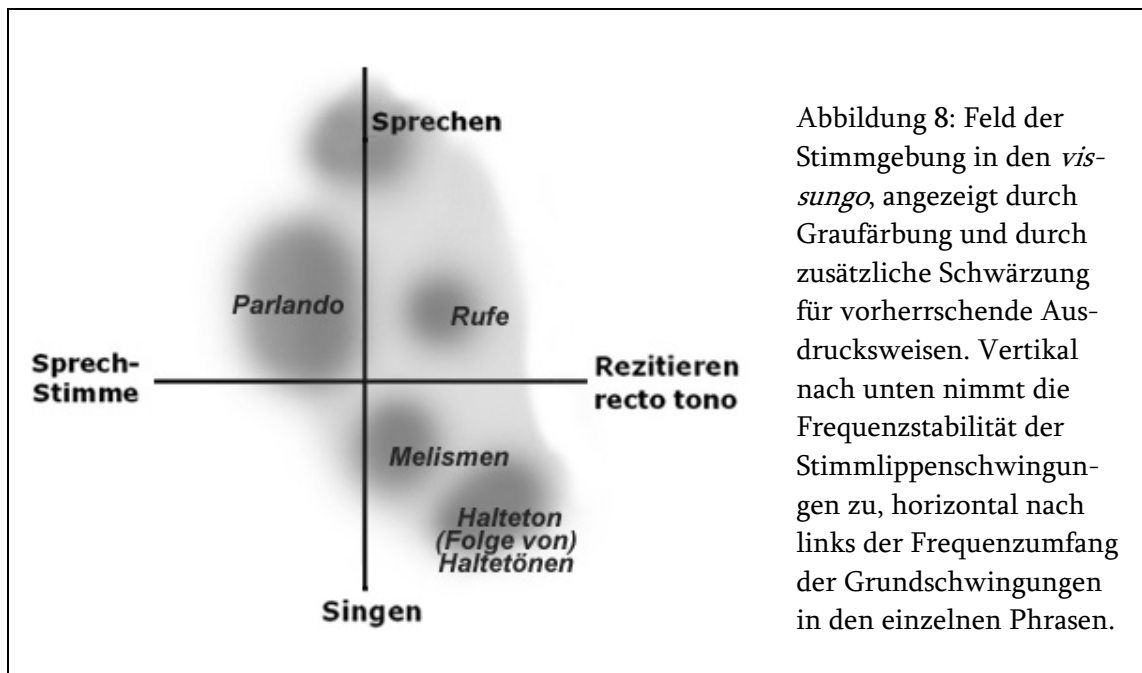
für „intonational chant“ „Ankündigungen“ bei der nordamerikanisch-indigenen Gesellschaft der *Hopi*. „Recitation“ findet sich als Kinderreimspruch, „monotone“ ist eine Rezipitation *recto tono*, wie sie beispielsweise in thailändischen Buddhistengesängen vorkommen, und „chant“ bezeichnet singnahe Verlautbarungen von Auktionatoren und Verkäufern, die allerdings oft eine grössere Zahl von Tonstufen verwenden als der oben vorgestellte, zweitönige Lutscher-Verkäufer.

Obwohl List sein Schema als universelles Klassifizierungsraster konzipiert hat, ging er erklärermassen von einer europäischen Musikvorstellung und ihrer Unterscheidung zwischen „Sprechen“ und „Singen“ aus. Dies könnte problematisch erscheinen. In anderen Musikkulturen sind vokale Ausdrucksformen terminologisch anders und nicht zwingend primär in melodischer Hinsicht unterschieden (vgl. Seeger 1987:50). List selbst hat auf die globale Vielfalt von vokalen Ausdrucksformen hingewiesen, ebenso auf die Schwierigkeiten ihrer Klassifizierung. Insbesondere brachte er ungelöste Fragen im Zusammenhang mit Tonsprachen und ihren phonemisch relevanten Melodieaspekten vor (List 1963:1-6, 12), wie sie uns beispielsweise in zentralafrikanischen Kikongo-Dialekten begegnen. Dennoch ist Lists Klassifizierungsraster ein gewinnbringender Ausgangspunkt für die Untersuchung von vokalen Ausdrucksformen, dies aus zwei Gründen. Erstens enthält das Schema im Kriterium der Absenz bzw. Präsenz von stabilen Tonhöhen ein physikalisch messbares und bei jedwelchen stimmlichen Verlautbarungen annähernd bestimmbares Unterscheidungsmerkmal; zweitens stellt das Schema ein Vergleichsinstrument dar, das andere kulturspezifische Klassifizierungen von „Sprechen“ und „Singen“ in ihrer Differenz zur europäischen Unterscheidung überhaupt erst erkennbar werden lässt. Wenn es also um die kulturspezifische Beschreibung der *vissungo* geht, die Sänger selbst nicht verbalisieren, ist die physikalisch-klangliche Bestimmung für ein Verständnis der Lieder hilfreich. Wie wir bereits gesehen haben, ermöglicht es die computergestützte Visualisierung der *vissungo*, ihr charakteristisches Parlando in seiner Differenz zu europäischen Vorstellungen des „Singens“ sichtbar zu machen. Ausgehend von der vorangegangenen Musikanalyse lassen sich nun die vokalen Ausdrucksweisen der *vissungo* nach Lists Schema klassifizieren.

Wie ich gezeigt habe, setzen die *vissungo*-Sänger im Verlaufe des Singens verschiedene stimmliche Ausdrucksweisen ein. Diese Vielfalt teilen sie mit anderen Gesängen. Beispielsweise singt die „Sprechstimme“ in Schönbergs „Pierrot Lunaire“ auch stabile Tonhöhen. Ausserdem können zwischen verschiedenen stimmlichen Ausdrucksformen oft kaum klare Grenzen gezogen werden. Unterschiede zwischen sprechnahen und gesanglichen Ausdrucksformen sind eher graduell, was in Lists Klassifizierungsraster insofern berücksichtigt ist, als es als Kartenfeld und nicht als kategorialer Ordnungsplan konzipiert ist. *Vissungo* und viele andere Gesänge sind deshalb auf Lists Weltkarte der stimmlichen Ausdrucksweisen nicht an einem einzigen Ort situierbar, sondern decken meist eine Kar-

tenfläche ab. Dieses Eingrenzungsproblem resultiert vor allem aus der Abstraktion, die zur Gewinnung allgemeiner Aussagen aus den Einzeldarbietungen individueller Sänger notwendig sind. Gerade die „Sprechstimme“ des „Pierrot Lunaire“ auf Lists Weltkarte je nach Interpretation verschieden situiert werden müsste. Schönberg selbst bevorzugte einen expressionistischen Ausdruck, Pierre Boulez hingegen plädierte eine Zeit lang für eine gesangnahe Interpretation (Boulez 1972).

Darstellen lassen sich nun diese unterschiedlichen und untereinander schwierig abgrenzbaren Vokalausserungen der *vissungo* in einem von List ausgehenden, geringfügig adaptierten Schema (Abbildung 8).



Die Positionierung von vokalen Ausdrucksweisen in diesem Schema richtet sich nach dem wahrgenommenen Primärschall, wie ihn der Sprechende und Singende im Kehlkopf erzeugt und wie wir ihn als stimmhafte Klangäusserung hören. In der Darstellung beschreibt die vertikale Achse den Grad an Frequenzstabilität der Grundschnwingungen dieser Klangäusserungen bzw. den Grad der Bewegtheit des Melodieverlaufs, wobei die üblichen feinmodulatorischen Schwankungen der vokalen Vibrati nicht unter diese Bewegtheit fallen. Die horizontale Achse wiederum gibt den Umfang an, in dem sich die Grundschnwingungen der Klangäusserungen in einer Phrase bewegen.

Die Graphik verdeutlicht die Differenz der *vissungo* zum „Singen“, wie es beispielsweise in einem langsamen Kunstlied des europäischen 19. Jahrhunderts realisiert wird. Ferner zeigt die Graphik, dass in *vissungo* kein expressionistischer Sprechgesang mit grossem Tonumfang (Mitte links) und keine Rezitationen auf gleicher Tonstufe (Mitte rechts) vernehmbar sind. Herausgestrichen ist ferner das Stilelement des Parlando mit seinem Sprachrhythmus und seinen gleitenden Tonverbindungen. Vor allem aber ist in

der Darstellung die klangliche Vielfalt in den *vissungo* visualisiert, denn *vissungo* zeichnen sich durch das Nebeneinander der eingesetzten stimmlichen Ausdrucksweisen aus. In *vissungo* finden sich zuweilen gesungene Haltetöne und – am Anfang und Ende einer Phrase oder eines Liedes – kurze ornamentale Melismen, formalisierte Sprüche, Rufe, Triller (stimmhafte Vibranten), theatralisches Lachen. Das Changieren in einem Feld zwischen Sprechen und Singen ist ein Merkmal vieler Gesangskulturen, wenn man nämlich nicht vom „Singen“ alleine, sondern von der umfassenderen Einheit ausgeht, in der die Stimme eingesetzt wird. Lieder schliessen dann auch deklamierte Singanweisungen, gerufene Einleitungsformeln und Schlussprüche ein (vgl. dazu Frisbie 1980:348f.). Diese Ausdrucksweisen setzen Zäsuren im musikalischen Ablauf und schaffen Gegensätze.

Allerdings decken *vissungo* in der Graphik ein weites Feld stimmlicher Verlautbarungen ab. Die Ausdrucksformen der *vissungo* können in ihr nur soweit markiert werden, als es die sinnvolle Verallgemeinerung der individuellen Gesänge zulässt. In der Graphik lassen sich die verschiedenen vokalen Ausdrucksmittel kaum absolut und genau bestimmen, sondern eben nur in ihrem kontrastierenden Verhältnis zueinander. Zudem ist die Aussagekraft der Melodie-Analyse beschränkt, da sie durch wichtige Gesangsaspekte wie das Klangspektrum (stimmklang-bestimmend) und die Amplitude (lautstärke-bestimmend) ergänzt werden müsste. Die Graphik bietet denn zwangsläufig eine allgemeine Umschreibung des *vissungo*-Gesangsstils.

In dieser Allgemeinheit trifft die Beschreibung der *vissungo* dann auch auf zahlreiche andere afro-brasilianische Vokalgattungen zu – gerade in Milho Verde sind die Rufinterjektionen und das Parlando ein Charakteristikum in den gesanglichen Darbietungen von Ritualgruppen, die am wichtigsten Fest des Jahres, dem katholischen Marienfest, auftreten. Doch diese allgemeine Beschreibung berücksichtigt die Vielfalt der vokalen Ausdrucksweisen und das Parlando der *vissungo*, was Machado nur versteckt in seinen Notentranskriptionen aufgenommen hatte. Die europäische Notenschrift ist als konventionalisierter und lesbarer Code zwar zweckdienlich für die von Machado angeregten und von Popularmusik-Sängern realisierten musikalischen Interpretationen; sie beschreibt die *vissungo* aber in einem hohen Mass an Ungenauigkeit und erfüllt deshalb erst in Verbindung mit einer Beschreibung der stimmlichen Ausdrucksweisen ihren Sinn als Transkription. Mit Vokalbeschreibungen lassen sich die in Noten repräsentierten „Werke“ um jene Aspekte ergänzen, die üblicherweise unter „Gesangsstil“ und „Interpretation“ behandelt werden. Musikethnologen haben häufig auf die Fundamentalität solcher musikalischer Gestaltung und gleichzeitig auf die Schwierigkeiten ihrer Fassbarkeit in Transkriptionen und Beschreibungen hingewiesen. Seit der Entstehung der Musikethnologie innerhalb musikwissenschaftlich-vergleichender und musikpsychologischer Studienrichtungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde verschiedentlich die

Frage aufgeworfen, ob das europäische Notationssystem für Repräsentationen traditioneller Musik überhaupt adäquat ist (Reid 1977, Ellingson 1992).

Alan Lomax beispielsweise lehnte die europäische Notenschrift, mit der er musikalisch nicht sozialisiert worden und der er auch nicht kundig war, kategorisch ab als inadäquate Reduktion von Melodie und Musik auf ein „distorted skeleton“ (Lomax 2003a:140). Für diesen unermüdlichen Dokumentator traditioneller Musik im Feld musste das empirisch wahrnehmbare Fleisch am Knochengerüst und die Musikelfasern des funktionierenden menschlichen Organismus Ausgangspunkt musikethnologischer Fragestellung sein. Deshalb richtete Lomax seine Aufmerksamkeit auf die Musik, die Performance und die Musiker. Er begriff den „Musikstil“-Begriff als Zusammenhang von Klang- und Aufführungsaspekten, schloss in seine Analysen beispielsweise auch gestische Zeichen von Musikern und den nicht direkt hörbaren „psychological and emotional content“ von Teilnehmern eines Musizieraktes ein (Lomax 2003a:139-142).

In meiner Darstellung der *vissungu* möchte ich nun Lomax' Forderung nach performance- und handlungszentrierten Musikanalysen berücksichtigen. Denn *vissungu* zeichnen sich nicht durch eine Abfolge von Tonstufen aus und lassen sich auch nicht durch das kontrastierende Nebeneinander vokaler Ausdrucksweisen hinreichend bestimmen. Der klangliche Ausdruck der *vissungu* muss im Gebrauchszusammenhang untersucht werden.



## 5. Kommunikation durch *vissungo*

Nach den Analysen des letzten Kapitels liessen sich die *vissungo* soweit bestimmen, als dass sie sich durch das kontrastierende Nebeneinander von sprechnahen, rufartigen und gesanglichen Ausdrucksweisen auszeichnen. Um den vorhergehenden melodieanalytischen Zugang zu den *vissungo* zu erweitern, situiere ich den Gesang nun im Zusammenhang seines kommunikativen Gebrauchs. Denn nur in der komplementären Beschreibung der vokalen Ausdrucksweisen und der damit verbundenen konkreten Handlungen der Sänger lassen sich *vissungo* in ihren Bedeutungen fassen.

### *Singende Strafanzeige*

Wie wir von Machado wissen, erklangenn *vissungo* im Zusammenhang mit der Diamantenförderung. Männer sangen bei der Mineralienausbeute während und zwischen der Arbeitszeit, und da unter anderem die *vissungo de multa*, *cantigas de multa* oder schlicht *multas* (Buss- bzw. Straflieder). Diese Lieder stammen wahrscheinlich aus der Zeit nach der Aufhebung des königlichen Förderungsmonopols und wurden von freien Diamantensuchern gesungen. Sie stimmten *multas* an, wenn am Arbeitsort jemand auftauchte, der mit der dortigen Tätigkeit nichts zu tun hatte (Machado 1985:66). Die Arbeitenden unterbrachen ihre Tätigkeit, stimmten einen Gesang an, markierten dazu den Rhythmus mit Arbeitsgeräten und sprachen damit singend eine „Busse“ aus. Die Strafe, die der Fremde für sein Erscheinen zu entrichten hatte, war in Geld oder Naturalien – Zuckerrohrschnaps, Zuckerrohrmelissenstücke oder Käse – zu bezahlen, worauf, anders als beim formell gebüssten Gesetzesverstoss, die selbsternannten Ordnungswächter sich singend bedankten. Wenn ein Fremder die in der „língua“ verschlüsselte Bussaufforderung nicht verstand, so mag ihm die Mitteilung klar geworden sein, wenn man ihn während des Singens tanzend einkreiste und gestisch zum Bezahlen aufforderte.

Warum der Besuch einer Diamantenförderungsstelle singend geahndet wurde, ist erklärungsbedürftig. Vermutlich büssten die Arbeitenden einen Vorüberziehenden für allfällige Schnüffeleien am Arbeitsort der Mineralienförderung, denn der potentielle Ertrag des Unternehmens erforderte grosse Diskretion im Umfeld von Raub und von vielen Konkurrenten bei der Auswahl guter Diamantenförderungsplätze. Mit der *multa*-Praxis sollten neugierige Erkundungen von Diamantenförderungsstellen begrenzt, lokale Bewohner, die diese singenden Strafanzeigen nur zu gut kannten, von den Arbeitsplätzen ferngehalten, das Herumsprechen von Förderungstätigkeiten verhindert und damit der erwartete Ertrag geschützt werden. Sowohl in der jüngeren Vergangenheit als auch während der Kolonialzeit waren Arbeitsorte aufgrund der dort geförderten Reichtümer Tabuzonen, sei es als Sperrzone der legalen Ausbeute durch die Pächter oder Intendanten

der portugiesischen Krone, sei es als illegaler „garimpo“ (Diamantenförderung), dessen Existenz zum Schutz vor kontrollierenden und ebenso büssenden Soldaten möglichst geheim zu halten war (vgl. Kapitel 1).

Als ich während meinen Feldforschungen 2004 den Gebrauch der *multa* zu ergründen suchte, erklärte Geraldo do Carmo Santos, ein älterer Bewohner von Milho Verde, das Singen ebenfalls mit dem notwendigen Schutz bei der Diamantenförderung. Allerdings fürchteten sich nach Geraldos Aussage die Arbeiter vor andersartigen Gefahren als die genannten:

„Denn es gab viele, die hingingen, um *simpatia* [=magische Beeinflussung] zu machen [...], um eine schmutzige Sache am Arbeitsort anzustellen... um die Arbeit zu stören, damit das Erz [=Diamanten] nicht erscheine. [...] Es gibt Leute, die mit einem Bösem Blick ins Wasser stehen... so! Einer schaute aufs Wasser, sprach dabei sicher einen Gebetsspruch, nicht wahr? Es gab da irgendetwas... Das Wasser.... das Wasser liess sich dann nicht abstaun [...].“

„Porque tinha muitos que ia pra fazer simpatia, [...] fazer uma porqueira no serviço... pra atrapalhá o serviço, pro minério não sair. [...] Tem a gente que já grava má olho já pra água... pra assim ó! Olhava pra água, ao ver com certeza rezava, falava algumas palavra', né? Tinha alguma coisa... A água... a água num secava de jeito nenhum [...]“ (Camp 1997-2004).

Indem *multas* Neugierige von der Diamantenförderungsstelle fernzuhalten vermochten, boten sie nach Geraldo präventiv Schutz vor dem in Brasilien und anderswo verbreiteten „Bösen Blick“ (portugiesisch: „mau-olhado“, „olho ruim“, „olho gordo“, „quebrante“). Der Böse Blick ist ein einer Person unwillentlich angeborener oder temporär aus Neid eingegebener Fluch. Mit ihm nimmt der Verwünschte eine nicht-physische Einflussname auf eine andere Person, eine Pflanzung, ein Nutztier oder – wie Geraldo anführt – auf das Flusswasser vor. Das Wasser muss bei der Diamantenförderung abgestaut werden – das bereits erwähnte „Trocknen des Wassers“ (vgl. Kapitel 4) –, was nicht immer gelingt und dann gelegentlich mit dem Einfluss des Bösen Blicks erklärt wird. Gegen den Bösen Blick schützen Bewohner von Milho Verde ihre Habe, ihr Tun und sich selbst auch heute, beispielsweise indem sie einen Tierschädel mit Hörnern vor dem Wohnhaus aufstellen, ein Halsband mit einem kleinen Horn tragen, die Finger kreuzen oder ein spezielles Getränk zu sich nehmen.<sup>62</sup> Auch die *multas* bieten präventiv Schutz, da sie Personen mit dem

<sup>62</sup> Machado, der für São João da Chapada der 1930er Jahre ebenfalls auf diesen Schutz verweist, führt die kulturelle Bedeutung der Ochsenhörner auf zentralafrikanische Einflüsse zurück (Machado 1985:63). Doch auch in Europa war das Doppelhorn ein ehemals verbreitetes Abwehrmittel gegen die Neidstrahlen des Bösen Blicks und wurde in Form von Amuletten um den Hals getragen. Für den Sofortschutz wurde das Horn bildlich in der Handgeste nachgebildet, in welcher Zeige- und kleiner Finger ausgestreckt sind, oder in der obszönen Feigenstellung, bei der die Hand zur Faust geballt und der Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger geklemmt ist (vgl. Bächtold-Stäubli 1927-1942:I/679-701).

bedrohlichen Bösen Blick abschrecken. Dieses Ziel der Gefahrenabwendung ist funktional äquivalent mit dem genannten Schutz, den die *multa* vorbeugend gegen Besuche profitierender Konkurrenten bei der Diamantenförderung bot.

Eine etwas andere Erklärung für den Vorgang des „Büssens“ durch eine *multa* gab mir derselbe Sänger 1998, also sechs Jahre zuvor:

„Denn die Sache ist wie jetzt mir dir: Ihr seid da, seid... [...] diese Sache der Tonaufnahme [...]. Nehmt auf, macht eine Aufnahme [...], manchmal geben sie nicht ein Geschenk, geben nichts der Person [die gesungen oder gespielt hat], nicht wahr? Nun, wenn die Person dies [das *multa*-Lied] singt, dann ist sie schon... wird jener gebüsst, der... der die [Aufnahme] macht.“

„Pois o caso é que nem você, aqui-ó: 'cês estão aí, estão... [...] esse negócio de gravação [...]. Grava, faz gravação [...] as vezes eles não dão presente, não dá nada pra pessoa, né? Agora, se a pessoa cantar isso aí [a cantiga de multa], já 'tá... é multando aquele quem 'tá... quem 'tá fazendo a...[gravação]“ (Camp 1997-2004).

Die Analogie zwischen dem Büssen im Kontext der Diamantenförderung und der Tonaufnahme eines Musikethnologen hat der Sänger aufgrund meines Nachfragens nach dem Warum des Singens der *cantigas de multa* gezogen. Er erklärte mir damit die allgemeine Bedeutung, die einer *multa* als singende Anzeige zukommt. Der Entschädigungsanspruch, den Bewohner fürs Singen ins Mikrophonen des Musikethnologen geltend machen, besteht in Milho Verde nicht erst mit der gestiegenen Forschungsnachfrage nach Tonaufnahmen traditioneller Lieder in den letzten Jahren. Ebenso wenig hat jüngst die Erwartung nach einer monetären Bezahlung zugenommen. Es ist vielmehr das allgemeine Prinzip der Reziprozität, welches den Musikethnologen zu einer Abgeltung der Sängerleistungen in Form einer kleinen Gegenleistung oder Aufmerksamkeit verpflichtet. Ich selber habe mich am Anfang meiner Forschung mit kleinen Geschenken erkenntlich gezeigt. Mit meiner zunehmenden Integration in die Dorfgemeinschaft von Milho Verde habe ich immer seltener meine Tonaufnahmen mit direkten Gegenleistungen beglichen. Eingebunden ins Reziprozitätssystem der sozialen Beziehungen half ich einmal da mit, bot ein anderes Mal dort meine Unterstützung an. Durch meine über Jahre wiederholte Präsenz im Dorf wurde zwischen den Sängern und mir eine Vertrauensbasis aufgebaut, und die Aufnahmegeräte verloren ihre Rätselhaftigkeit für die Sänger. Dadurch konnten vermehrt informelle und nicht vorgängig arrangierte Aufnahmen entstehen. Die Vertrauenszunahme äusserte sich in der räumlichen Verschiebung des Aufnahme-Ortes. Zu Beginn nahm ich Interviews und Gesänge jeweils im kleinen Vorraum der Häuser auf, das als Empfangszimmer für Gäste gegen die Strasse hin gelegen ist. Mit der Zeit entfernten sich meine Aufnahmetätigkeiten vom öffentlichen Raum und verschoben sich in den grösseren, gegen den Hinterhof offenen Küchenraum, wo sich die Hausbewohner am meisten aufhalten und private und familiäre Angelegenheiten besprechen. Hier ver-

brachte ich während meiner Feldforschungen unzählige Stunden. Man unterhielt sich hier über Ereignisse im Dorf und in der näheren Umgebung; die am Spätnachmittag von ihrer Arbeit zurückkommenden Familienmitglieder erzählten, was sie während des Tages erlebt und erzählt bekommen hatten; manchmal erinnerte sich einer an Geschichten aus vergangenen Zeiten; Jüngere legten in Gesprächen ihre Sicht der Dinge gegenüber den gewichtigen Worten der Älteren dar. Fortwährend knisterte dabei das verkohlende Holz des Kochofens. Vom Herd strömte in kalten Wintermonaten eine wohlige Wärme, ein angenehmer Cheminée-Geruch, mehrmals täglich das Zischgeräusch von Pfannen und der Duft von frisch gefiltertem Kaffee. Dorffamilien bekundeten mir mit dem freien Zugang zur Küche meinen Einschluss in dörfliche und familiäre Beziehungsnetze mit ihrem Geben und Nehmen. Eine *multa* wurde nie an mich gerichtet. Eine *multa* wurde auch nie im Küchenraum gesungen, lediglich wenn ich Geraldo um eine Darbietung für mein Mikrophon gebeten hatte.

Eine *multa* singt hingegen eine Gruppe von Männern, wenn sie gemeinsam eine Person, die nicht zum engeren Vertrautenkreis gehört, auf einen Regelverstoss hinweisen und Wiedergutmachung einfordern will. *Multa* fungiert nach den beiden Erklärungen von Geraldo do Carmo Santos im wörtlichen Sinne des „Büssens“ als Sanktionsmittel und dadurch präventiv als Gebotsnorm zur Einhaltung ungeschriebener, aber anerkannter Regelungen. Diamantenförderungsstellen werden gemieden, nicht weil die dort Arbeitenden durch ein staatliches Gesetz den Zugang dahin verwehren können, sondern weil dort mit einer *multa* auf eine regional anerkannte Schutzregelung hingewiesen wird; ein Musikethnologe erfüllt die Reziprozitätserwartungen, nicht weil er dazu sprechend aufgefordert wird, sondern weil eine Männergruppe ihn durch einen wirkungsvollen gemeinsamen Gesang darauf hinweist. Die Regelung, die mit der *multa* durchgesetzt werden soll, ist somit nicht ein von Gesetzgebern schriftlich codifizierter Text, der dann in einer formalisierten Rechtsprechung zur Anwendung kommt. In einer Region, in der das geschriebene staatliche Gesetz kaum bekannt ist und häufig durch die zuständigen Behörden nicht durchgesetzt wird, sind es die *multas*, mit denen Regelungen durchgesetzt und Ansprüche angemeldet werden.

Nicht nur für die *multas* sondern für die *vissungo* generell gilt, dass sie weder kunstmusikalische Darbietungsmusik für andere, noch geselliges Singen für den Kreis der Sänger selbst sind. *Vissungo* sind eine Form kommunikativen Handelns. Im Falle eines *vissungo de multa* sanktionieren Sänger einen Verstoss gegen Regelungen der sozialen Ordnung. Das Wissen um diese Strafanzeige wirkt in der Bevölkerung präventiv gegen Zuwiderhandlungen.

Nun tritt aber in einem *vissungo*-Kommunikationsakt die Vermittlung des Liedinhalts mit der melodisch-klanglichen Dimension des Gesangs in ein Spannungsverhältnis. Wa-

rum tritt ein Vorarbeiter bei einer Diamantenförderungsstelle nicht einfach zum Fremden hin, weist ihn auf sein Vergehen hin und fordert *sprechend* Wiedergutmachung? Der Inhalt der *vissungo*-Liedtexte könnte durch blosses Reden mit weniger Leistung, also leiser, und vor allem deutlicher kommuniziert werden. Warum also wird diese Botschaft im gesanglichen Parlando übermittelt?

### *Ritualisierte Kommunikation*

Indem Botschaften durch Singen übermittelt und nicht *sprechend* mitgeteilt werden, erhalten sie eine aussergewöhnliche Qualität. Personen, die *vissungo* anstimmen, verwandeln eine Kommunikationssituation in einen speziellen Anlass und heben ihn vom nahen und direkten Informationsaustausch der Alltagssprache ab. Durch die Musikalisierung tritt zuweilen der Inhalt der Botschaft in den Hintergrund zugunsten einer appellativen Wirkung des vokalen Ausdrucks. In den gesangnahen Ausdrucksweisen der *vissungo*, die in George Lists Feld am weitesten vom Sprechen entfernt sind (Kapitel 4), wird diese Musikalisierung des Wortes am besten erkennbar. Hier besitzen die Verlautbarungen keine sprachlich-denotative Bedeutung und dienen in Gestalt von Haltetönen auf einzelnen Silben dazu, die Aufmerksamkeit des Adressaten zu sichern und die Eindringlichkeit der Botschaft zu steigern. Mit dem Vortrag einer Botschaft durch *vissungo* wird eine Kommunikationsbeziehung ästhetisch ritualisiert.

Die Entfernung des Singens zum Sprechen kann in Analogie zur sozialen Distanz zwischen den Adressaten und den Singenden einer *multa* gesehen werden. *Multas* werden in einer vom Alltagsgespräch fernen Ausdrucksweise an eine sozial entfernte Person gerichtet. Arbeitende sprechen singend eine Busse gegen Personen aus, welche nicht in das Unternehmen der Diamantenförderung involviert und fremd sind. Sie büssen diejenigen, welche mit ihnen nicht durch eine Vertrauensbeziehung verbunden sind und welche ihnen nach der gesellschaftlichen Ordnung fern stehen.

Solche Distanz markiert auch die Beziehungen von Sängern zu den unberechenbaren Wirkungskräften des Bösen Blicks oder zur Natur, die beispielsweise in Zeiten grosser Trockenheit durch Singen eines *vissungo* zur Gewährung des notwendigen Regens überredet werden soll (Machado 1985:89, Transkription Nr. 50). Vom Menschen entfernte natürliche Kräfte und göttliche Wesen werden in *vissungo* namentlich aufgerufen, sowohl der christliche „Vater-unser“ als auch der zentralafrikanische Hochgott „Nzambi“ (vgl. Thiel 1983, 2002) oder der ebenfalls zentralafrikanische religiöse Begriff „Kalunga“ mit seinem weiten, regional und historisch unterschiedlichen Bedeutungsfeld („Meer“,

„Grösse“, „Tod“).<sup>63</sup> *Vissungo* richten Sänger an entfernte und übernatürliche Personen (vgl. Carvalho 1999:14).

Während das Anstimmen der sprechfernen *vissungo* einen sozialen Abstand zwischen Personen voraussetzt, schaffen Sänger durch die häufige Verwendung von afro-brasilianischen Vokabeln in den Liedern zusätzliche Distanz zum Adressaten. Die Entfernung besteht hier zwischen den singenden Kennern der afro-brasilianischen „*língua*“ und den unwissenden Hörern. Ich habe bereits auf die Strategie hingewiesen, wie mit Hilfe der „*língua*“ fremde Personen vom Verständnis von Kommunikationsinhalten ausgeschlossen werden (Kapitel 2). Darauf ist nun im Zusammenhang mit der *vissungo*-Kommunikation zurückzukommen. Verstehen lässt sich die „*língua*“ in der Region Diamantina mit Rückgriff auf eine Forschung von Carlos Vogt und Peter Fry, die den Gebrauch eines ähnlichen afro-brasilianischen Vokabulars in der Siedlung Cafundó im Bundesstaat São Paulo analysiert haben (Vogt/Fry 1996). Die Vokabeln dienten dort zum einen als Alltagssprache der Kommunikation zwischen Bewohnern der Siedlung, zum anderen als Geheimsprache der Okkultierung von Aussagen in der Gegenwart von auswärtigen Fremden. Als dann im Lauf der Zeit auch einige auswärtige Personen das afro-brasilianische Vokabular erlernten, erzeugte dies bei den Bewohnern der Siedlung eine Dynamisierung der Sprachentwicklung. Um auch Kenner unter den auswärtigen Personen vom Verständnis der „*língua*“ ausschliessen zu können, begannen Bewohner von Cafundó, ihren Kommunikationscode durch Ellipsen, Andeutungen und Verkürzungen der Wörter sowie durch Neuschöpfungen von Vokabeln noch weiter zu okkultieren. Sie vermochten damit ihre Aussagen zu verschleiern und den Zugang zu ihrer Geheimsprache weiterhin auf den innersten Kreis der *face-to-face*-Siedlungsgemeinschaft zu begrenzen.

Entsprechend hat der Ethnologe José Jorge de Carvalho die von Machado publizierten *vissungo*-Liedtexte analysiert; neben der Verwendung der „*língua*“-Ausdrücke sah er in der metaphorischen Form des Liedtextes eine Strategie, Bedeutungen vor gewissen Rezipienten zu verbergen oder in einer unbestimmbaren Doppeldeutigkeit zu belassen (Carvalho 1999:14f.). Tatsächlich weisen zahlreiche Lieder aus Machados Sammlung Metaphern auf und präsentieren sich beispielsweise in ihrem Rekurs auf Tiere, wie den Hasen oder das Reh, als gesungene Fabeln. In einem Lied heisst es: „Auf dem Rücken des Gürteltiers wärmt sich der [oft grössere] Ameisenbär in der Sonne“,<sup>64</sup> was als Sprichwort heute in der Region von Milho Verde gebräuchlich ist und bedeutet: Auf Kosten der Arbeit anderer ruht sich einer aus. Wird dies als *vissungo* gesungen, erkennt der nicht wis-

<sup>63</sup> Vgl. Kapitel 6, in dem die Bedeutung von *vissungo* im religiösen Zusammenhang beschrieben wird, ferner Kapitel 7 mit einer Analyse von „Vater-unser“-Gesangsformeln in *vissungo*.

<sup>64</sup> „No [sic] cacunda de tatu, tamanduá quenta só [= esquentá ao sol]“ (Machado 1985:93, 114, Transkription Nr. 59).

sende Adressat, dass hier etwas mitgeteilt wird, doch die Bedeutung der Botschaft selbst bleibt ihm ganz oder halbwegs verborgen.

Somit ist die Mitteilung der *vissungo* dreifach vor nicht-eingeweihten Adressaten verschleiert. Erstens mit der Musikalisierung des Wortes in einem Parlando und gesangnahen Ausdrucksweisen, zweitens mit der „língua“ und drittens mit Metaphern und Metonymien. Das Zusammenspiel dieser drei Verbergungsstrategien lässt sich an einer *multa* zeigen, die Machado dokumentiert hat (Abbildung 9, vgl. dazu Kapitel 7).




Abbildung 9: „Cantiga de multa IV“, Region von São João da Chapada in den 1930er Jahren (Transkription Nr. 11, Machado 1985:99)

Das Notenbeispiel weist einen syllabisch gesetzten Liedtext zu einer Melodik auf, die sich durch den Wechsel von Sechzehntel- und Viertelnoten-Folgen auszeichnet und wahrscheinlich als Parlando mit längeren Haltetönen gesungen worden war. Die sprachlichen Ausdrücke sind der „língua“ zuzurechnen, indes bis auf das Wort „ongombe“ für den „Ochsen“ nicht identifiziert. Für den Liedtext gibt Machado aber eine generelle Bedeutung wieder: „Ein Ochse will Wasser“ (Machado 1985:77, vgl. Kapitel 7). Da es sich bei diesem *vissungo* um eine *multa* handelt, ist dies metaphorisch zu deuten und meint die Bussenforderung, welche die Arbeitenden dem Fremden stellen. Eine sprechend eindeutig formulierbare Zahlungsaufforderung wird hier also durch die Musikalisierung des Wortes, durch die Übersetzung in die afro-brasilianischen „língua“ und durch das Bild des (bedürftigen) Ochsen dreifach verschlüsselt.

Dies zwingt uns nun die Frage erneut und mit Nachdruck zu stellen, warum Inhalte von *multas* und anderen *vissungo* nicht sprechend mitgeteilt werden. Es erscheint widersprüchlich, dass *vissungo*-Sänger ihre Aussagen musikalisch ritualisieren und deren Inhalte okkultieren, wenn diese ja dem Adressaten verständlich sein müssen. Da die *vissungo*-Sänger selbst keine verbalen Erklärungen dafür geben, lässt sich die schwierige Frage nur durch eine musikethnologische Interpretation beantworten. Dazu sind die *vissungo* in den Voraussetzungen ihres Gebrauchszusammenhangs zu situieren, der eine Kommunikationsbeziehung im öffentlichen Raum ist zwischen Sängern aus den unteren sozialen Schichten und gesellschaftlich fernen Personen. Diese Personen sind beispielsweise Arbeitsgeber, Angehörige einer rivalisierenden sozialen Gruppe, fremde Besucher

einer Diamantenförderungsstelle oder Feinde. Verborgен werden nun Kommunikationsinhalte, weil ihre Deutlichkeit auch Risiken mit sich bringt. Dem Ziel von Sängern, ihre sozialen Regeln und Ordnungen durch *multas* durchzusetzen, steht das gegensätzliche Ausgangsinteresse des Lied-Adressaten gegenüber. Dieser will die Diamantenförderungsstelle erkunden, hält eine soziale Regel für nicht verbindlich und weigert sich, eine *multa* zu bezahlen. Der in der *multa* enthaltene Interessengegensatz birgt das Gefahrenpotential einer Konfliktzuspitzung in sich. Im Gegensatz zu vertrauten Personen des privaten Bereichs ist die mit einer *multa* (und *vissungo* generell) besungene Person unbekannt und in ihren Reaktionen unberechenbar, als Konkurrent oder Feind bedrohlich. als Angehöriger einer höheren sozialen Schicht oder als allmächtiger Gott mit einer gefährlichen Autorität ausgestattet. Die verschleierte Eindeutigkeit der *vissungo* bietet Schutz vor dem folgenreichen Machtvermögen der entfernten Personen. Ebenso lässt sich durch die singende Verschleierung die strategisch notwendige Vorsicht im Falle von Rivalitäten zwischen Personen und Personengruppen einlösen. Denn Gegensätze können in direkten Konfrontationen in gefährliche Auseinandersetzungen physischer Gewalt umschlagen. *Vissungo* aber bringen indirekt und verschlüsselt einen Interessengegensatz zum Ausdruck. Sänger gehen eine Auseinandersetzung durch Singen vorsichtig an. Weigert sich ein Adressat, der Forderung einer *multa* Folge zu leisten, geht er auf den damit verlangten ritualisierten Machtverzicht nicht ein und droht gar ein Konflikt, so können die Sänger die verschleierte Busse zurücknehmen, indem sie das Lied als blossen Gesang oder vielleicht sogar als Preisgesang für den Adressaten ausgeben.

Damit lässt sich den *vissungo* eine Kontrollfunktion zuschreiben, wie sie Bruno Nettl dem musikalischen Handeln generell zugewiesen hat: „The function of music in human society [...] is to control humanity's relationship to the supernatural, mediating between people and other beings, and to support the integrity of individuals and social groups.” (Nettl 1983:159, vgl. Frisbie 1980:374). Die von Nettl genannte Funktion ist im Falle der *vissungo* eine Kontrolle der Beziehungen zum Übernatürlichen und Unbekannten, zu den gesellschaftlich höher gestellten Personen oder zu einer rivalisierenden Gruppe. Die Sänger von *vissungo* kontrollieren solche Beziehungen, indem sie ihre Interessen, ihre tradierten Regelungen und Ordnungsvorstellungen singend vortragen, seien diese eine Reziprozitätsverpflichtung oder eine Garantie für einen temporären Besitzanspruch über das Gebiet, wo Diamantenfunde zu erwarten sind. Solches Singen beinhaltet allerdings Gefahren. Das Gegenüber oder die übergeordnete Macht kann sich gegen den Kontrollversuch wenden. In Machtkonstellationen und bei Interessengegensätzen schützt deshalb eine Verschleierung des Versuchs, soziale Ordnungen und Regelungen durchzusetzen und zu kontrollieren, vor unerwarteten Reaktionen der entfernten Autorität oder rivalisierenden Gruppe. Das Büßen durch die *multas* ist sprachlich und musikalisch verschlüs-



selt, damit ein Rechtsanspruch in der schwebenden Ambivalenz zwischen nachdrücklicher Forderung und Strafahndung einerseits und zurücknehmbarer rituell-spielerischer Handlung andererseits verbleibt. Der Kontrollversuch durch *vissungo* generell ist allerdings bekanntermassen wirkungsvoll, so dass Arbeitgeber die Gesänge ihren Angestellten ehemals verboten haben. Sänger haben aber das Singen durch eine gesangliche Einwilligungsanfrage codiert und durchzusetzen versucht, wie wir es im verschiedentlich erwähnten „Com licença“ gesehen haben (Kapitel 1).

*Vissungo* dienen also der Kontrolle von Beziehungen zu Personen der menschlichen Gesellschaft und zu Wesen der übernatürlichen Welt. Im Singen der *vissungo* vollzieht ein Sänger vom Sprechen her ein dreifaches Code-Switching, erstens hin zur Musik, zweitens zur „língua“ und drittens zur metaphernbeladenen Uneindeutigkeit. Die damit bezweckte Okkultierung macht die *vissungo*-Botschaften zu einer Art gesteigerten „língua“, die die Kommunikation unter Wissenden bei gleichzeitigem Ausschluss von Fremden garantiert. Ausserdem ermöglicht die fehlende Eindeutigkeit in der gesanglichen Ritualisierung, dass ein Individuum nicht für seine Aussage behaftet werden kann. Denn gerade denjenigen Beziehungen, die kontrolliert werden müssen, ist das Potential des gefährlichen Unkontrollierbaren eigen.

*Vissungo* sind ästhetisch ritualisierte Mitteilungen, die soziale Beziehungen regulieren. *Vissungo* sind klanglich präsent, aber die Botschaft ist durch die Codierung in einer Spezialsprache und in Musik verschleiert. Im *Vissungo* ist eine Mitteilungsfunktion musikalisch realisiert, die Mitteilung selbst aber verborgen. Sänger können durch die *vissungo* mit ihren „língua“-Gesängen dasjenige anstimmen, das verlautet werden muss, aber gegenüber der fernen Person oder dem unerreichbaren Gott risikolos nicht explizit gesagt werden kann. Kurz: Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man singen.

## 6. Vissungo der Totenüberführung

Im Kommentar zu seinen *vissungo*-Transkriptionen erwähnt Machado nur kurz drei Lieder, die Bewohner in der Region von São João da Chapada bei der Überführung eines Toten von einer Streusiedlung auf den Friedhof des Dorfes gesungen haben (Machado 1985:70). Diese Gesänge, vermutlich ohne Instrumente ausgeführt (vgl. Azevedo 1967:66), werden zuweilen *vissungo de rede* („Netz-Lieder“), *vissungo de carregar defunto* („Lieder zum Tragen von Toten“) oder *vissungo de enterro* („Beerdigungslieder“) genannt (vgl. Nascimento 2003:29f.). Schlicht als *vissungo* bezeichnen hingegen Bewohner des Distriktes Milho Verde diese Lieder heute, und keine anderen Gesänge tragen diesen Namen. Wird der Ausdruck *vissungo* in Milho Verde überhaupt einmal für einen anderen Anlass des Singens als denjenigen der Totenüberführung gebraucht, spezifiziert der Sprecher beispielsweise das Lied als „*vissungo* bei der Diamantenförderung“ („*vissungo no garimpo*“). Das muss aber nicht heissen, dass *vissungo*, wie wahrscheinlich in der Region von São João da Chapada, nicht auch in Milho Verde einst jedwelche „Gesänge“ bezeichnete (vgl. Kapitel 1). Der Grund für die gegenwärtige Einengung auf die Lieder der Totenüberführung liegt darin, dass heute in Milho Verde vor allem diese und nur vereinzelt auch andere *vissungo* tradiert und gesungen werden.

### *Beisetzungen in Milho Verde*

Für das religiöse Leben und damit auch für die Beisetzung von Verstorbenen waren in Minas Gerais seit der portugiesischen Kolonisation katholische Laienbruderschaften („*irmandades*“) zuständig (Scarano 1979, Mulvey 1980:258). Die portugiesische Krone förderte die Einrichtung solcher Bruderschaften als gegenüber dem Klerus relativ autonome sowie als gesellschaftlich integrierende und gleichzeitig soziale Unterschiede stabilisierende Institutionen. Einerseits wurde die ganze Bevölkerung durch die Partizipation in Bruderschaften unter dem Dach des katholischen Glaubens vereint. Welcher Bruderschaft jemand angehören konnte, war andererseits primär durch seine Stellung in der Gesellschaft bestimmt, und das hiess durch seine Hautfarbe und seinen sozialen Status. Schwarze Sklaven waren meist Mitglieder in einer Bruderschaft von Maria Rosenkranz, so auch in Milho Verde.

Die dortige „*Irmandade de Nossa Senhora do Rosário*“ ist erst spät, mit Statuten aus dem Jahre 1863 belegt. In ihnen sind einige Regelungen im Zusammenhang mit dem Ableben von Brüdern und Schwestern festgehalten. Demnach soll der Priester oder sein Stellvertreter wöchentlich Messen für die lebenden und toten Brüder lesen (Compromisso 1863:Kapitel 10, Blatt 7f und 7v). Ferner hat die Bruderschaft einem armen und kranken Bruder beizustehen und dafür zu sorgen, dass dieser nicht ohne die Sakramente ster-

be (Compromisso 1863:Kapitel 7, Blatt 6f). Schliesslich zieht die Bruderschaft mit allen ihren Mitgliedern in weissen Westen aus (Compromisso 1863:Kapitel 14, Blatt 9f), wenn ein Mitglied verstorben ist:

„Die Bruderschaft ist verpflichtet, den verstorbenen Brüdern und dessen Kinder bis sieben Jahre das letzte Geleit zu geben und sie beizusetzen; und [die Bruderschaft] wird eine Messe für die Seele eines jeden Bruders sprechen lassen, falls die Bezahlung der Jahresbeiträge nicht versäumt worden war; [...]. Der Bruder Sakristan gibt ein Zeichen mit der Glocke der Bruderschaft für die Brüder, die gestorben sind; [...]. Die Bruderschaft wird eine mit allen notwendigen Vorbereitungen zurechtgerichtete Bahre haben, in denen die mittellosen Verstorbenen bis zum Grab getragen werden.“

„A Irmandade é obrigada a acompanhar, e dar sepultura aos Irmãos que falecerem, e aos filhos destes, até á idade de sette annos; e mandará dizer uma Missa pela Alma de cada Irmão, se não tiver sido omisso em pagar seus annuaes; [...]. O Irmão Sacristão dará signal no sino da Irmandade pelos Irmãos que falecerem; [...]. A Irmandade terá um Esquife com todo o seu preparatar [sic] necessario para levar n’elle à sepultura os Irmãos pobres falecidos“ (Compromisso 1863:Kapitel 15, Blatt 9f, 9v).

Die Bruderschaft war dafür verantwortlich, dass verstorbenen Mitbrüdern und Mitschwestern, insbesondere im Falle einer ungünstigen ökonomischen Situation der Angehörigen, alle vorgesehenen Rituale zukamen und eine Beisetzung unter dem Fussboden der Kirche oder – wie später üblich – auf dem Friedhof gewährt wurde (vgl. Campos 1988:116-120).

Für die Bruderschaft von Maria Rosenkranz in Milho Verdes sind nur diese Statuten aus dem Jahre 1863 bekannt, obwohl darin auf eine frühere Existenz der Bruderschaft hingewiesen wird. Die Marienbruderschaft von Milho Verde mag in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sein, wahrscheinlich nach dem Jahr 1817, als das Dorf noch keine Marienkirche besass (vgl. Saint-Hilaire 1833:I/83). Vor der Gründung der Marienbruderschaft in Milho Verde hatten die dortigen Schwarzen wahrscheinlich der Marienbruderschaft der nahen Stadt Serro angehört, die 1717 gegründet und 1728 mit Statuten offiziell institutionalisiert worden war (Estatuto Serro o. J.). Bei der Marienbruderschaft von Serro hat man im Laufe der Jahre verschiedene Statutenrevisionen vorgenommen, so dass sich heute die Regelungen der Bruderschaft im Laufe der Zeit vergleichen lassen. Obwohl Milho Verdes Marienbruderschaft wahrscheinlich nicht erst 1863 seine ersten Statuten erhalten hat, sind diese früheren Statuten nicht erhalten, so dass wir auch über Veränderungen von Regelungen bei Totenritualen in Milho Verde nichts erfahren können. Regelungen von katholischen Bruderschaften in der Region um Diamantina wurden im Laufe ihrer Geschichte seit dem 18. Jahrhundert geändert, ohne dass wir dies heute immer an Quellen zeigen können.

Die Informationen zur Beisetzung von Toten, die wir aus den Statuten von 1863 gewinnen, haben also einen zeitlich begrenzten Aussagewert. Ausserdem mögen Elemente der Beerdigung in der Praxis anders ausgeführt worden sein, als es die Statuten vorschreiben. Und schliesslich sind viele Details durch die Statuten, die allgemeine Richtlinien sind, gar nicht geregelt. Solche Details wurden wahrscheinlich deshalb nicht schriftlich festgehalten, weil sie Teil der gängigen Praxis waren. Beispielsweise finden sich in den Statuten von 1863 keine weiteren Hinweise zu den im obigen Zitat erwähnten Kindern bis sieben Jahren; anzunehmen ist, dass dies das Grenzalter für den Eintritt in die Bruderschaft war und Kinder bis dahin über ihre Eltern Anspruch auf Fürsorge durch die Bruderschaft hatten. Ebenso bleibt in den die Beerdigung regelnden Abschnitten aus den zitierten Statuten unerwähnt, dass man auf dem Grab des Verstorbenen ein Grabeskreuz anbringt, und dies obwohl – oder weil – es wie heute auch im 19. Jahrhundert eine zentrale Handlung christlicher Gedächtnisrituale gewesen sein muss. Und dann enthalten die Statuten auch keine genaueren Angaben zum Glockenläuten beim Tod eines Mitbruders, das in der oral-aural tradierten Praxis der Gegenwart differenzierend eingesetzt wird. Es ist heute in der ganzen Region üblich, den Tod eines Mitbruders nicht nur mit den Kirchenglocken im Dorf kundzutun, sondern dabei auch in der Art des Glockensignals zwischen Männern und Frauen sowie in der Länge des Läutens gemäss Status der verstorbenen Personen zu unterscheiden. Solches wie auch andere Regelungen und Aufgaben der Marien-Bruderschaft geben die Dorfbewohner heute mündlich weiter und lernen es in der religiösen Praxis wie den Begräbnisritualen. Von der Existenz von Statuten weiss in Milho Verde heute kaum jemand und von ihrem Inhalt nur soviel, als auch oral-aural tradiert wird. Relevant für die gegenwärtige Praxis der Totenrituale sind die oral-aural überlieferten Regelungen, nicht die mit diesen nur teilweise deckungsgleichen, schriftlich festgehaltenen Statuten von 1863.

Die in den Statuten genannten Totenrituale waren wahrscheinlich nicht pompöse Prozessionen, sondern sehr einfach gehalten, insbesondere wenn der Verstorbene ein Sklave oder mittelloser Landbewohner aus einer von Milho Verde entfernten Streusiedlung war. In diesen Zusammenhang sind die in den Statuten unerwähnten *vissungo* zu sehen. Sie waren an die Notwendigkeit der Totenüberführung gebunden, die im Falle von entfernten Streusiedlungen über Hügel und Flüsse führte. Vermutlich waren bei solchen Totentransporten nicht alle Mitglieder einer Bruderschaft beteiligt, sondern nur die Mitsklaven, die Familie und die Nachbarn des Verstorbenen. Der Körper eines Verstorbenen legte man in ein festes Tuch oder wörtlich in ein „Netz“ („rede“), befestigte dieses dann an einer Holzstange, und trug den Toten auf den Schultern zweier Personen. Mit dieser Tragvorrichtung, die – wie auch Tragbahren und Tragsänften – in weiten Teilen Brasiliens als „bangüê“ (phonetisch: [baŋ'gue]) bekannt sind, transportierten die Bewoh-

ner der Region neben ihren Toten auch Kranke oder Waren.<sup>65</sup> Anschaulich hat dies der französische Botaniker Auguste de Saint-Hilaire beschrieben, der während seiner Erkundungen in der Region von Diamantina im Jahre 1817 bei einem Sturz vom Pferde sich Verletzungen zugezogen hatte und von seinem Gastgeber M. Julião in Rio Manso (heute Couto de Magalhães) seine Rückkehr nach Tijuco (heute Diamantina) organisiert erhielt:

„Le surlendemain de ma chute, je partis pour Tijuco, chouché dans un hamac. Suivant l'usage du pays, il était suspendu par ses deux extrémités à un bâton très fort, et chaque bout du bâton était porté par un nègre. Comme deux porteurs n'eussent pu faire seuls les cinq lieues [=50 km Wegstrecke] que l'on compte de Rio Manso à Tijuco, M. Julião m'avait donné cinq des ses esclaves qui se relevaient tour à tour. Ces bonnes gens, pour rendre leur marche plus facile, s'accompagnaient de leurs chants, comme c'est la coutume des Africains, et ils ne soupçonnaient pas sans doute que cette musique achevait de fatiguer ma tête déjà trop affaiblie” (Saint-Hilaire 1833:I/75).

Ermüdend erschienen dem französischen Forscher diese Gesänge. Körperlich äusserst anstrengend muss es für die Träger gewesen sein, mit der Last des Forschers den Aufstieg von mehreren hundert Höhenmetern nach Diamantina zu bewältigen. In solchen „bangüê“ und der Begleitung von Gesängen, wie sie Saint-Hilaire beschreibt, wurden nun in der Region von Diamantina Tote von Streusiedlungen auf einem Weg von oft mehreren Kilometern zu Friedhöfen gebracht. Und in dieser Art hat man auch in der Region von Milho Verde Totentransporte bewältigt. Dort war es bis in die 1970er Jahre üblich, Verstorbene in Netzen oder auf Bahren und mit dem Singen der *vissungo* zur Marienkirche im Dorf zu bringen. In jüngerer Zeit sind solche Totentransporte und damit das Singen der *vissungo* selten geworden.

Von diesen Totenüberführungen aus Streusiedlungen ins Dorf Milho Verde berichten ältere Bewohner, sie seien nicht nur von *vissungo*, sondern meist auch von exzessivem Alkoholkonsum begleitet gewesen (vgl. Azevedo 1967:65, Nascimento 2003:49, 59). Man könnte diesbezüglich vermuten, dass bei Totenüberführungen nicht mehr als an arbeitsfreien Tagen oder Festen getrunken wurde und der übermässige Alkoholkonsum nur diejenigen betraf, die auch sonst nicht Mass zu halten wussten. Doch im Distrikt Milho Verde taucht in Erzählungen über Totenüberführung immer dieses Motiv des Trinkens auf. Ein *vissungo*-Sänger aus einer Streusiedlung berichtete mir, es sei bei Totentransporten immer Zuckerrohrschnaps mitgeführt worden, und ging dieser aus, habe ein Reiter Nachschub geholt. Gemäss einer älteren Frau aus Milho Verde kam es oft vor, dass nach

---

<sup>65</sup> Cascudo 1988:101, 666, Schneider 1991:29f., Lopes 2003:38, Nascimento 2003:121. Seit der Kolonialzeit waren diese „bangüê“ das günstigste Mittel für den Totentransport und wurden für jene Toten eingesetzt, die Sklaven gewesen waren oder die der unteren sozialen Schicht der Freien angehört hatten (vgl. die Ausführungen für den urbanen Kontext von Salvador da Bahia im 19. Jahrhundert bei Reis 1991:146-151, 230f.).

der Beisetzung eines Toten die *vissungo*-Sänger noch auf dem Weg zurück in die Streusiedlungen ihre Übernachtung von der Totenwache und vor allem ihren Rausch ausschlafen mussten. Hervorgehoben wird dieser Alkoholkonsum auch in zwei Zeitungsberichten von 1978 und 1981 über Totenüberführungen im Distrikt Milho Verde. Sie erhalten die Gewichtung des Trinkens wahrscheinlich darum, weil sie auf Aussagen von Beteiligten basieren, die ein Linguist wenige Tage nach dem Ritual vor Ort gesammelt und später den Journalisten nacherzählt hat. Die Zeitungsberichte selbst enthalten aber nicht direkt Aussagen der lokalen Bevölkerung; sie sind vielmehr transformiert für eine schriftliche Medienkommunikation, gerichtet an eine urbane Leserschaft:

1. „[...] einer der ältesten Mitglieder [in der Bevölkerung von Milho Verde] war gestorben, und die Rituale, die der Beisetzung vorangingen, waren so seltsam, dass sie die Aufmerksamkeit der ganzen Bevölkerung von Serro und auch Diamantina auf sich zogen. Zuerst legen sie den mit einem Tuch bedeckten Körper auf eine Tragbahre aus Bambus. Danach beginnen sie heftig zu singen und zu trinken. Das Ritual schliesst alle Mitglieder der Siedlung während der ganzen Nacht ein, und am frühen Morgen, wenn alle betrunken sind, beginnt die Beerdigungsprozession. Vermutlich wegen der Ermüdung durch die Tänze und durch das Gewicht des Toten, stoppt der Prozessionszug auf halbem Wege [bis zum Friedhof], und der zweite Teil des Rituals nimmt seinen Anfang. Alle beginnen brutal mit Lianen, Zweigen und Holzstöcken auf den Leichnam einzuschlagen, und der Tanz beginnt wieder, diesmal aber ohne jedwelche alkoholischen Getränke. Allmählich werden neue Gesänge angestimmt. Nachdem alle verschwitzt sind und den Alkohol aus dem Organismus eliminiert haben, wird schliesslich die Prozession wieder aufgenommen. Zur allgemeinen Verwunderung ist der Körper [des Verstorbenen] jetzt leichter, was für sie die Abtrennung des Geistes vom Körper bedeutet. In Wahrheit aber hat sich nichts geändert, nur sind die Schwarzen ohne die Wirkung des Alkohols nun stärker.“

„[...] havia morrido um dos membros mais antigos da comunidade [do distrito de Milho Verde] e os rituais que precedem ao sepultamento foram tão curiosos que atraíram a atenção de toda a população do Serro e também de Diamantina. Primeiramente, eles colocam o corpo numa maca de bambu, coberto por um lençol. Depois, começam a cantar e a beber intensamente. O ritual envolve todos os habitantes da aldeia durante toda a noite e, de madrugada, quando todos estão embriagados, inicia-se a procissão de enterro. Na metade do caminho, possivelmente pelo cansaço das danças e pelo peso do morto, a procissão pára e inicia-se a segunda parte do ritual. Todos passam a espancar violentamente o cadáver com cipós, galhos de árvores e pedaços de pau e a dança é reiniciada, mas sem qualquer bebida alcoólica. Aos poucos, começam a ser entoados novos cânticos. Por fim, com todo o mundo suado e todo o álcool eliminado do organismo, é reiniciado o cortejo. Para espanto geral, o corpo está mais leve, o que para eles representa o desligamento do espírito do corpo. Na verdade, porém, nada mudou, apenas os negros estão mais fortes sem os efeitos do álcool” (Cientistas 1978).

2. „Während der Beerdigung betrinkt sich die ganze Gemeinschaft bis fast zum Umfallen, und der Zuckerrohrschnaps wird sogar über den Leichnam vergossen. Und die Beisetzung ist eine lange und seltsame Prozession von Baú [= Streusiedlung von ca. 1,5 Stunden Fussmarsch Distanz bis nach Milho Verde] bis zum Friedhof in Milho Verde: Der Tote wird in einer Art Bambus-Tragbahre getragen, die mit einem Tuch überdeckt ist; und auf dem Weg passiert er alle Orte, die sein Leben geprägt haben (das Haus der Liebhaberin, die Förderungsstelle, wo er einen Diamanten gefunden hat, das Haus eines engeren Freundes). Dann wird der Leichnam auf den Boden gelegt und erhält mit grünen Ruten eine Tracht Prügel, dies inmitten der Lieder, Tänze und grosser Trunkenheit. [...]“

„Durante o velório, toda a comunidade se embriaga quase até cair e a cachaça é despejada até sobre o próprio defunto. E o sepultamento é uma longa e curiosa procissão desde o Baú até o cemitério, em Milho Verde: o morto é carregado numa espécie de maca de bambu coberta por um lençol, e no trajeto passa por todos os lugares que marcaram sua vida (a casa da amásia, o garimpo onde achou algum diamante, a casa de algum amigo mais chegado). Aí, o defunto é colocado no chão e então leva uma surra com varas verdes em meio a cantigas, danças e muita bebedeira. [...]“ (Brant/Cássia 1981).

Ogleich die journalistischen Nacherzähler durch ihre Verwendung des grammatikalischen Präsens suggerieren könnten, die Rituale der Totenüberführung seien usuelle Praxis, haben diese in der lokalen afro-brasilianischen Kultur gerade an Bedeutung verloren. In dieser Präsens-Erzählung erscheinen uns die *vissungo*-Rituale denn vor allem als die verschwindende Gegenwart einer sonst überall vergangenen, selbst vielen Bewohnern der Region unbekannten Welt der Magie und als Totentänze von Lebenden für Verstorbene.

In ihrer Sicht der *vissungo*-Praxis als Exotikum heben die Verfasser das Vergiessen von starkem Schnaps über den starren Leichnam hervor, vor allem aber das Einschlagen auf den Toten, das auch in lokalen Erzählungen immer wieder genannt wird (vgl. Nascimento 2003:82). Die Erklärung des Journalisten für diese derb erscheinende Handlung liegt im dafür notwendigen Ablegen des Toten, was den Trägern eine Ruhepause gewährt und aufgrund des übermässigen Alkoholkonsums auch notwendig ist (vgl. Azevedo 1967:65). So ist es nicht der Leichnam, der nach dem Schlagen leichter wird, sondern es sind die Träger durch die erfolgte Rast zu neuen Kräften gekommen. Entsprechend liesse sich auch der Usus erklären, dass verstorbene Kinder bis ungefähr sieben Jahre in der Region von Milho Verde ohne Ritual und *vissungo*-Gesänge zum Friedhof gebracht worden sind. Sie sind leicht, und zu ihrem Transport bedarf es nicht einer grösseren Gruppe von sich abwechselnden Trägern.

Nach den Erzählungen, wie ich sie in Milho Verde gehört habe, verpassten die Begleiter des Totenzuges dem Leichnam, wenn er schwer erschien, mit Ruten ein paar Streiche, oder sie hielten ihn fest („dá umas lambadinhas ou uma agarradinha“) und riefen: „Nimm

Mass an, Sepp [oder wie auch immer der Tote hiess], um unsere Gottesmutter zu besuchen!“ („Maneira José pra visitar Nossa Senhora!“). Eine Dorfbewohnerin von Milho Verde erklärte mir, der Tote wiege darum viel, weil es diesem schwer falle, sein Haus hinter sich zu lassen. Für den Geist des Verstorbenen übe sein ehemaliges Wohnhaus eine Anziehungskraft aus, und die Lebenden fürchteten dessen Rückkehr. Der Verstorbene könne den Angehörigen als Gespenst erscheinen, wenn er als „verlorene Seele“ („alma perdida“) herumirre, was eine in Brasilien und weit darüber hinaus verbreitete volksthologische Vorstellung ist.<sup>66</sup> Nach lokalen Vorstellungen haucht der Tote also beim biologischen Tod noch nicht seinen Geist aus. Vielmehr müssen, wie im obigen Zeitungsbericht wiedergegeben, die Hinterbliebenen aktiv eine Trennung von Geist und Körper herbeiführen (vgl. Martins 1983:264) und zugleich dem Verstorbenen dessen Sünden heraus schlagen oder – so die landläufige, in Milho Verde selbst indes so nie dokumentierte Vorstellung – ihm diabolische Verwünschungen oder den Teufel selbst austreiben (vgl. Campos 1988:117, Machado 1985:50). Nur wenn der Verstorbene nicht durch Ungesühntes an die Erde gebunden bleibt, kann sein Geist nach kurzer Zeit und wie einst der christliche Gottessohn zum Himmel aufsteigen.

### *Bewältigung des Todes*

Die Lebenden sind also dafür besorgt, dass die Verstorbenen ihre himmlische Ruhe finden. Das heisst auch, dass die Hinterbliebenen zur Ruhe kommen müssen. Die Erinnerung an Verstorbene darf keine negative sein, sondern muss ein sicheres Andenken erlauben. Insbesondere sollen Nachkommen zum Verstorbenen eine positive Beziehung schaffen und sich damit selbst in der Kontinuität der Generationenfolge einfügen können.

Es ist eine Beschreibung vom schon genannten Auguste de Saint-Hilaire, die uns eine historische Dimension für das Verständnis gegenwärtiger Vorstellungen eröffnet, und auf die christlichen Elemente hinweist, die in ihnen eingegangen sind. In Serro, wo Saint-Hilaire Monate vor dem geschilderten Verletztentransport die letzten Tage der Fastenzeit verbrachte, beobachtete er die auf europäisch-mittelalterlichen Traditionen zurückgehenden und in Brasilien noch heute verbreiteten „Prozessionen für die Seelen“, deren Teilnehmer für die im Purgatorium Leidenden beten und eine Rätsche (Ratsche, Klapper, Raffel, portugiesisch: „matraca“) mitführen (Saint-Hilaire 1830:I/346-348). Dieses hölzerne Idiophon wird heute in Milho Verde an der Prozession des Karfreitags eingesetzt, anstelle der klangvollen Kirchenglocken, und markiert im Jahreszyklus akustisch den wich-

<sup>66</sup> Vgl. Cascudo 1988:38-42, Martins 1983:268 und für die Region von São João da Chapada auch den von Machado transkribierten *vissungo*, in dem gesungen wird: „Der Schwarze sah ein Gespenst und rannte davon“ („Negro viu assombração e correu“, Machado 1985:88).



tigsten Tag der Fastenzeit.<sup>67</sup> So wie die Fastenzeit für die christliche Vorstellungen von Sünde und Busse steht, man beispielsweise in Milho Verde mit katholischer Strenge keine Tanzveranstaltungen durchführt, dafür vermehrt Fürbitten spricht und Messen für die verstorbenen Seelen lesen lässt, so ist sie auch die hohe Zeit der Unruhe für die sündigen Gespenster-Seelen. Es sind jene, die nach ihrem biologischen Ableben nicht zur seelischen Ruhe überführt werden konnten und deshalb ihre „Schatten“ (portugiesisch „*assombrações*“ für Gespenster) in die Welt der Lebenden werfen. Dazu kommen in dieser spätherbstlichen Zeit (der südlichen Hemisphäre) die Gespenster, in die sich Lebende temporär verwandeln. Nicht selten trifft man in diesen Tagen auf die „*mula sem cabeça*“ („Mauleselin ohne Kopf“), eine in Lateinamerika unter verschiedenen Formen und Namen bekannte Gestalt, in die sich diejenigen Frauen in bestimmten Nächten verwandeln, die ein Verhältnis zu einem Kleriker, eine Heirat mit dem Gevatter<sup>68</sup> oder eine voreheliche Beziehung eingegangen sind (vgl. Cascudo 1988:510f., Ambrósio Junior 1984); ebenso sieht man in der Fastenzeit den in vielen Region Brasiliens und weit darüber hinaus bekannten „*lobisomem*“ („Wolfsmensch“, also ein „Werwolf“) (vgl. Cascudo 1988:441f.), der jedoch – so die Informationen eines Bewohners von Milho Verde, welcher einmal auf

---

<sup>67</sup> In Brasilien werden in vielen Regionen die Rituale für die verstorbenen Seelen in der Fastenzeit begangen, häufig als „*encomendação das almas*“ bezeichnet und akustisch ebenfalls mit Gesängen und einer „*matraca*“ begleitet (Moraes Filho o. J.:116-119, 124, Prado 1947:23, 72-79, Cascudo 1988:41f., Campos 1988:116, Paula 2003). Die akustische Markierung des Karfreitags durch Rätschen geht auf christliche Traditionen in Europa zurück. Auch heute ist es in katholischen Gemeinden üblich, dass die Kirchenglocken zwischen dem Gloria des Gründonnerstags und dem Ostersonntag-Alleluia stumm bleiben.

<sup>68</sup> Das Verhältnis der Gevatterschaft, wie es durch katholische Missionare in Brasilien eingeführt worden ist, bezeichnet die Beziehung zwischen den Taufpaten (sowie Firmpaten) und den Eltern des getauften (gefirmt) Kindes. Sie ist ebenso bedeutend wie die spirituelle Verbindung zwischen Patenkind und Paten. In Milho Verde wird dies beispielsweise darin deutlich, dass sich Gevatter prinzipiell nicht mit ihren Namen oder mit dem Terminus ihrer allfälligen biologischen Verwandtschaft („Bruder“, „Cousin“ etc.) ansprechen, sondern mit dem für die Gevatter-Verwandtschaft vorgesehenen „*compadre*“ und „*comadre*“ („Mit-Vater“ und „Mit-Mutter“). In der sozialen Organisation von Milho Verde nehmen die durch Gevatterschaft etablierten Beziehungen eine Schnittstelle zwischen der Kernfamilie einerseits und der religiösen Bruderschaft und der Distriktgemeinschaft andererseits ein. Gevatterbeziehungen dienen einerseits zur Bestätigung und Verstärkung konsanguiner Verwandtschaftszusammengehörigkeit. Andererseits ermöglicht das Paten- und Gevatterschaftssystem die Ausweitung von Beziehungen über die Familie hinaus. So werden Nachbarn, andere Dorfbewohner und teilweise auch Auswärtige als Gevatter an die Familie gebunden, dabei auch Personen aus höheren sozialen Schichten. Mit der Gevatterschaft werden Reziprozitätsverpflichtungen garantiert wie sie beispielsweise bei einigen, nur gemeinschaftlich ausführbaren Tätigkeiten (genannt „*mutirão*“) der Subsistenzwirtschaftlichen Arbeit eingelöst werden müssen; dem Patenkind selbst erwachsen aber keine speziellen Vorteile (wie beispielsweise Erbansprüche) gegenüber dem Paten. Zu den unterschiedlichen Funktionen des Patensystems im europäischen Mittelalter und in Lateinamerika vgl. Mintz/Wolf 1950, insbesondere 1950:355.

einen solchen getroffen ist – eher einem grossen Wildschwein gleicht. Das Los, sich nachts in einen „lobisomem“ zu verwandeln, trifft Söhne aus Beziehungen zwischen Gevatter und Gevatterin sowie zwischen Pate und Patenkind.<sup>69</sup> Viele Bewohner Milho Verde bezeichnen diese Gespenstervorstellungen als Legenden für Kinder. Insofern lehren die Erzählungen vom „lobisomem“ und der „mula sem cabeça“ ein auf das europäische Mittelalter zurückgehendes Inzestverbot innerhalb der erweiterten Familiengruppe, die Gevatter als rituelle Verwandte einschliessen (vgl. Mintz/Wolf 1950:344). Demnach sind neben konsanguinen auch gevatter- und patenschaftliche Verbindungen tabuisiert: Für eine Person sollte ein Pate nicht zugleich auch Stiefvater oder Ehemann sein (bzw. eine Patin nicht zugleich auch Stiefmutter oder Ehefrau). Bezeichnenderweise sprechen aber viele, die solche Legenden als Kindererzählungen mit erzieherischer Funktion sehen, den Gespenstern deshalb ihre Realität nicht ab. Die funktionale Erklärung einer Vorstellung schliesst den Glauben an sie nicht aus.

Falsche Lebensführung, Verletzung von Beziehungsnormen, wiederholte Regelverstösse oder gar Mordtaten, was in der christlichen Terminologie Sünde genannt wird, ist also der Grund für die Verwandlung von Lebenden in einen „lobisomem“ oder eine „mula sem cabeça“ und für das Umherirren der „armen Seelen“. Und von diesen schattenhaften Gespenstern, die den geordneten Alltag der Lebenden stören, gibt es einige in der Region von Milho Verde, wie man mir erzählte. Im Gegensatz zu den potentiell sündigen Erwachsenen gelten Kinder nicht als soziale Personen und grundsätzlich als unschuldig. Sterben sie, gelangen sie als „Engel“ direkt ins himmlische Paradies oder – so eine Vorstellung in einer nahen Region – müssen im Purgatorium vorbei, um dort die Milch der sündigen Mutter zu erbrechen.<sup>70</sup> In den Streusiedlungen um Milho Verde werden für verstorbene Kinder bis zu sieben Jahren keine Nachtwache abgehalten und keine *vissungo* gesungen, sondern die mit keinerlei Sünden beladenen „Engel“ direkt zum Dorfriedhof gebracht.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Ebenso muss der siebte Sohn seinen ältesten Bruder als Taufpate und entsprechend die siebte Tochter die älteste Schwester als Taufpatin erhalten, sonst werden die ältesten Geschwister zu „lobisomem“ bzw. „mula sem cabeça“.

<sup>70</sup> Diese Vorstellung stammt aus der rund 350 Kilometer von Milho Verde entfernten Stadt Araçuaí (Van der Poel o. J.).

<sup>71</sup> Die Bezeichnung „Engel“ für Kinder bis sieben Jahre, die damit verbundene Vorstellung von ihrer Unschuld sowie der Verzicht auf spezielle Totenrituale, wie beispielsweise das Singen einer *missa pro defunctis*, sind weit verbreitet, nicht nur in Brasilien (vgl. Cascudo 1988:39, Campos 1988:113f., Prado 1947). Für den brasilianischen Nordosten hat César Guerra-Peixe 1952 in seiner Studie von überwiegend häuslichen Totengesängen ebenfalls berichtet, dass man für „Engel“, also die von Sünden freien und darum „leichten“ („leve“) Kinder, keine Totenwache-Gesänge anstimme, bloss für Personen über sieben Jahre, die alle generell als „Sünder“ („pecadô“) bezeichnet werden (Guerra-Peixe 1968:236, 243-245).

*Vissungo* stimmen Bewohner der Region also nur beim Tod von Nicht-Engeln an, denn allein bei ihnen ist die Beziehung zu Gott durch begangene Sünden gestört. Fehlverhalten des Verstorbenen muss mit entsprechenden rituellen Handlungen kontrolliert und korrigiert werden. Die zu Rituale mit ihren Regeln sollten eine göttliche Garantie dafür geben, dass die Seele oder der Geist des Verstorbenen in die Himmelswelt der Toten übergeht. Dieses Totenreich ist eine gänzlich andere und verkehrte Welt in der Vorstellung der auf der Erde Hinterbliebenen. So steht für die Lebenden in Milho Verde der Kopf gegenüber den Füßen an erster und höherer Stelle – in Schlafzimmern beispielsweise muss das Bettkissen bergwärts liegen und die ruhende Person die Füße talwärts ausrichten (und dies nicht nur, wenn der Fussboden oder das Bett ohnehin eine Abwärts-Schiefelage aufweist); wird diese Raumordnung missachtet, hört man den Satz, dass nur Tote die Füße oben haben oder mit den Füßen voran gehen („defunto que anda com o pé pra cima“ bzw. „pra frente“). Diese Vorstellung hängt unter anderem mit der Lage von Milho Verde auf einer Erhebung zusammen, wobei die Marienkirche und der Friedhof speziell erhöht liegen. In dieser topographischen Situierung von Milho Verdes Marienkirche richten die Lebenden von ihren Wohnhäusern den Blick hinab in die Täler. Die Verstorbenen hingegen liegen mit dem Kopf nach „unten“ und sollen – insbesondere bei Übergängen von Türschwellen – mit den Füßen voran getragen werden. Indem der Verstorbene bei seiner Totenüberführung auf der Bahre liegt, den Blick gegen den Himmel und gegen die Anhöhe der kirchlichen und friedhöflichen Gedenkstätte richtet, schaut er auch nicht mehr zurück zu seinem Wohnhaus.

Auf diese weit herum verbreitete Ausrichtung des Toten weist auch José Nascimento de Almeida Prado hin (Prado 1947:22), der die ausführlichste, nunmehr aber auch schon ältere Dokumentation von Totenritualen für die ruralen Gebieten des brasilianischen Südwestens publiziert hat.<sup>72</sup> Bereits wurde darauf hingewiesen, dass sich eine Reihe von Glaubenselementen in verschiedenen Regionen Brasiliens finden, und Prados Beschreibungen der Totenrituale im Süden des Bundesstaates São Paulo und im Norden von Paraná weisen viele Parallelen zu den Darstellungen aus Milho Verde auf. Erwähnt sind Überführungen im „Netz“, wie sie die mittellose Bevölkerung aus abgelegenen Siedlungen pflegte, die sich keinen Sarg leisten konnte und keinen Ochsenkarren für Transporte besass (Prado 1947:62-67). Bei solchen Totentransporten tranken die Beteiligten reichlich Zuckerrohrschnaps (Prado 1947:19, 28, 65-67), ebenso ergriffen sie Massnahmen, den Leichnam beim Transport leichter zu machen: Wenn der Verstorbene während seines

---

<sup>72</sup> Vgl. die ausführliche Darstellungen von Torenritualen von Sklaven in Brasilien des 19. Jahrhunderts durch den Zeitzeugen José Alexandre Melo Morais Filho für Rio de Janeiro (Morais Filho o. J.:187-189) und durch den Kulturhistoriker João José Reis für Salvador da Bahia (Reis 1991:159-162).

Lebens alkoholische Getränke genossen hatte, leerte man Zuckerrohrschnaps über seinen Mund, wenn nicht, verpasste man ihm mit Ruten Schläge (Prado 1947:64).

Alkoholkonsum und Rutenschläge begleiteten also im Südwesten Brasiliens wahrscheinlich vielerorts eine Totenüberführung. Gleiches gilt auch für die volksthologischen Glaubensvorstellungen der herumirrenden und sündenbeladenen Seelen, die im Zusammenhang mit dem Totenritual in der Region von Milho Verde verbreitet sind. Neben diesen Handlungen und Vorstellungen, in welche europäisch-mittelalterliche Traditionen eingegangen sind, ist die Totenüberführung in Milho Verde aber auch von einer afro-brasilianischen Begrifflichkeit geprägt. Afro-brasilianische Vokabeln durchziehen die Liedtexte der *vissungo* und bezeichnen in gesprochenen Aussagen einzelne Elemente des Rituals. In einer fiktiven Nacherzählung einer Totenüberführung aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zusammengesetzt vorwiegend aus Ausschnitten meiner zahlreichen Interviews und Beobachtungen (Camp 1997-2004, vgl. Vokabelliste im Anhang), können der Ablauf des *vissungo*-Rituals in einigen wichtigen Momenten festgehalten und dabei die afro-brasilianischen Ausdrücke eingeflochten werden, die im Distrikt Milho Verde benutzt werden.

Beim *andô* (ãn'do, Tod) eines *makuku* (ma'kuku, alter Mann), einer *makuka* (ma'kuka, alte Frau) und einer jeglichen erwachsenen Person wurden verschiedene Rituale durchgeführt – nur beim Tod eines *kanêngui* (ka'nengi, Kind) bis ungefähr sieben Jahre wurden keine speziellen Rituale vollzogen. Familienangehörige richteten den Toten für den Abschied her und, nachdem sich die Todesnachricht verbreitet hatte, trafen Nachbarn, Verwandte und Bekannte bei der Familie des Verstorbenen ein. Für den Verstorbenen wurde betend und singend eine Nachtwache gehalten (portugiesisch „fazer quarto“, wörtlich: „Zimmer machen“). Frauen sangen vor dem aufgebarten Toten „Inclências“, „Benditos“ und andere Gebete. Vor dem Haus hatte man ein *andurá* (ãndu'ra, Feuer) angezündet, an dem sich die Trauergäste wärmten. Am frühen Morgen trug man den *kimvimba* (kĩ'vĩmba, Leichnam) mit den Füßen voran aus seinem Wohnhaus, wischte gleichzeitig den Staub des Fußbodens zur Vordertüre hinaus – was man sonst nie machte, da im Alltag mit dem Staub auch das Glück (portugiesisch „sorte“) zur Vordertür hinausgewischt würde. Im Moment des Herauskehrens sagte man zum Verstorbenen: „Gehe weg, hundert Jahre, ohne mich und ohne jemanden aus meiner Familie!“ (portugiesisch „Vai embora cem anos, sem eu e ninguém meu“). Die Männer brachen auf, beladen mit dem *bangüé* (ban'gue, Bahre, Tragnetz) mit dem Verstorbenen, und die Frauen warfen diesem drei Hände voll Erde nach und riefen: „Oh Duda [Name des Verstorbenen], geh mit Gott, mit unserer Gottesmutter! Und erinnere Dich an niemanden mehr“ (portugiesisch „Ô fulano, vai com Deus, Nossa Senhora! E não alembre mais de ninguém“, so zit. in Nascimento 2003:81). Der Verstorbene wurde nun von den Männern zum Dorf getragen. Im Totenzug *kuendaram* (kuendarã, gingen [kon-

jugiert wie ein portugiesisches Verb]) einige, andere bestritten den *ojira* (õ'zĩra, Weg) zu *ongoró* (õŋgo'ɾɔ, Pferd). Unterwegs wurden *vissungo* gesungen und viel *orunganja* (orun'gãza, Zuckerrohrschnaps) getrunken. Stiess man unterwegs auf einen Feind des Verstorbenen oder kam an dessen Grundstück vorbei, dann stimmte ein „mestre“ (portugiesisch für „Meister“, gemeint ist der Vorsänger) anstelle des Verstorbenen einen Schmäh-*vissungo* an. Wenn der Tote schwer war, hielt man an und schlug mit Ruten auf den Körper. Damit löste sich der Geist vom Körper, und der Verstorbene gab dem Drang nach, zu seinem *onjó* (ɔn'jɔ, Haus) zurückzukehren, anstatt zum *assemá* (asema, Himmel) aufzusteigen. Bei der Ankunft im *kumbara* (kũm'bara, Dorf) legte man den Toten in einen Sarg, der dann Personen beider Geschlechts bis zum *onjó de nganazambi* (ɔn'jɔ dʒɪŋgãñã'zãmbi, Kirche) trugen. Vom Turm der Kirche läuteten die *gongas* ('gõngas, Glocken) mit einem Muster, das für einen Mann und für eine Frau verschieden war. Der Tote wurde mit den Füßen voran in die Kirche getragen, wo dann überwiegend Frauen ein „Offizium“ sprachen – ein *inganga* (ɪŋ'gãŋgã, Pfarrer) war fast nie zugegen. Danach wurde der Körper des verstorbenen Mitglieds der Bruderschaft einst unter dem Fussboden der Kirche beigesetzt, in jüngerer Zeit aus der Kirche gebracht und, von Verwandten und Nachbarn sowie Freunden aus dem Dorf, auf dem *mawu* ('mavu, Friedhof) beerdigt.

Die afro-brasilianische „língua“-Terminologie besitzt für die lokalen Ritualvorstellungen eine grosse Bedeutung. Wie diese Nacherzählung zeigt, gibt es zwar nur wenige spezifisch religionsbezogene Benennungen in der „língua“, und gerade für „Beerdigung“ (portugiesisch: „enterro“) existiert heute kein afro-brasilianischer Ausdruck. Doch ist den „língua“-Ausdrücken in ihrem Ritualzusammenhang ein grosses Gewicht für die Glaubensvorstellungen beizumessen, insbesondere wenn man bedenkt, dass sie über Generationen oral-aural tradiert wurden und sich unter dem Einfluss des Glaubensmonopols katholischer Institutionen und ihrer Lehren behaupten mussten, die die mit der „língua“ tradierten afrikanischen Vorstellungen als „Aberglauben“ zu bekämpfen suchten (vgl. Campos 1988:120f.). Mit „(n)zambi“, der in zentralafrikanischen religiösen Vorstellungen die höchste göttliche Macht bezeichnet, benennen Bewohner aus Streusiedlungen um Milho Verde den christlichen Gott – oder anders herum, wird der christliche Gott als zentralafrikanisches Gotteswesen gefasst; den katholischen Priester bezeichnen die Sprecher der „língua“ in der Region von Milho Verde sowohl als portugiesischen „padre“ als auch als „inganga“, ein Wort, das als Zusammenschluss der beiden Kimbundu-Wörter „nganga“ („Herr“) und „kimbanda“ („Heiler“) verstanden werden kann. Die „língua“-Begriffe im Zusammenhang mit dem *vissungo*-Ritual nehmen die eine Seite eines Doppelaspektes ein, deren andere Seite die katholischen Glaubensvorstellungen sind. Diese christlichen Glaubensvorstellungen wiederum gelangten zum Teil wahrscheinlich über

die katholische Mission in Afrika nach Brasilien. Deshalb ist die Totenüberführung mit seinen *vissungo*, ähnlich wie andere Rituale afrikanischer Herkunft in Brasilien, zugleich als afro-brasilianische Auslegung christlicher Vorstellungen und als brasilianisch-christliche Extension zentralafrikanischer Religionstraditionen andererseits zu verstehen.<sup>73</sup>

Werden das Ritual der Totenüberführung und andere religiöse und kulturelle Ausdrucksweisen jedoch allein durch deren afrikanische und europäische Herkunft bestimmt, wäre das Verständnis ritueller Handlungen eingeschränkt. Die *vissungo*-Praxis ist nicht allein als kultureller Ausdruck in ihrer spezifischen, kontingenten Gestalt zu sehen und linguistisch, kulturhistorisch und religionsgeschichtlich aus den afrikanischen und christlichen Traditionen zu erschliessen, sondern ebenso als universelle Verlusterfahrung in ihrer konkreten und durchlebten Wirklichkeit zu verstehen. Wie andere Begräbnistraditionen ist auch die *vissungo*-Praxis der Versuch, dem menschlich unbegreiflichen Ereignis des Todes Ausdruck zu geben und das letztlich Unerklärliche durch besondere Regelungen in eine Weltordnung einzufügen. So kommt dem erwähnten Leichenkehren beim Aufbruch des Verstorbenen von seinem Zuhause, dem wiederholt hervorgehobenen Einschlagen auf den Toten und der Masslosigkeit beim Alkoholkonsum in der *vissungo*-Praxis eine zentrale Bedeutung für die individuelle und soziale Bewältigung des Todes zu. Das Kehren beim Hinaustragen des Leichnams aus seinem Wohnhaus – vollzogen bevor der Weg zur Kirche eingeschlagen werden kann, wo der Tote seine Ruhe findet – ist eine bis zurück in die europäische Antike belegte kathartische Massnahme (vgl. Bächtold-Stäubli 1927-1942:IV/1211-1215); sie soll das Festklammern der Seele des Verstorbenen auf dem Fussboden seiner Heimstätte verhindern und zeigt das von Hinterbliebenen anerkannte Erfordernis an, die gewohnte Präsenz des nahestehenden Verstorbenen als vergangen wahrzuhaben. Entsprechend markiert das Schlagen des Leichnams, das für verschiedene, auch europäische Gesellschaften belegt ist (vgl. Bächtold-Stäubli 1927-1942:VII/1099-1101, Reis 1991:132), die notwendige Ablösung und ist ein Übergangs- und Trennungsritus, welcher als symbolische Handlung verwandt ist mit dem Handschlag unter Lebenden. Im Genuss des alkoholischen Getränks wiederum, das viele Anlässe männlicher Geselligkeit begleitet und vielerorts an Begräbnissen nicht fehlt, findet die emotionale Ausnahmesituation seinen Niederschlag, ebenso der kompensierungsbedürftige Kontinuitätsbruch, der durch das Ableben der sozialen Person entstanden ist. Dass auch der Verstorbene etwas vom Alkohol abbekommt, kann als rituelle und tatsächliche Reinigung des Leichnams verstanden werden.

---

<sup>73</sup> Vgl. Kapitel 2, Kubik 1991:148f. Afrikanisten werden die von mir genannten und weitere brasilianische „Extensionen afrikanischer Kulturen“ in diesen *vissungo*-Ritualen ergänzend beschreiben und interpretieren müssen. Von meinem wissenschaftlichen Hintergrund aus bleibt die afrozentrische Sicht auf die religiösen Aspekte der *vissungo*-Rituale unterbelichtet.

Das Leichenkehren, das Einschlagen und das Trinken bieten eine psychische Erleichterung. Sie reinigen die Erinnerungen des Toten an seine irdische Präsenz und an die Hinterbliebenen, die eigentlich die Erinnerung der Lebenden an den Toten ist. Das *vis-sungo*-Ritual als ganzes ist ein aus verschiedenen Traditionen gestalteter Lösungsvorschlag für das Problem, dass der Verstorbene aufgrund seiner Regelverstöße als Lebender seine irdische Vergänglichkeit nicht ablegen und im ewigen Reich Gottes seinen Ort nicht finden könnte. Er soll aber als Ahne in Erinnerung bleiben und nicht als Rache oder Versöhnung suchendes Gespenst in den Köpfen der Irdischen herumgeistern. Das unkontrollierbare Hereinbrechen des Todes, das die Hinterbliebenen psychisch in Beschlag nimmt, darf die irdische Ordnung in ihrer Kontinuität nicht gefährden und muss deshalb rituell bewältigt werden. Die Hinterbliebenen auferlegen sich deshalb mit den Totenritualen und seinen *vissungo* eine Busse.<sup>74</sup>

In Milho Verde bezeichnet *vissungo* die ohne musikalische Rhythmusschläge ausgeführten Ritualgesänge, die nach der Totenwache zwischen der Haustür des Verstorbenen und dem Eingang der Marienkirche des Dorfes von Männern gemeinsam gesungen werden.<sup>75</sup> Die im Ritual ausgeführten Handlungen, die Gesänge sowie das Singen selbst sollen die Diskontinuität des Todes überbrücken, die irdische Bande zum Verstorbenen lösen und die Hinterbliebenen reinigen. Nicht ein menschliches Gegenüber, wie bei der *multa*, wird gebüsst, sondern die Regelverletzungen des Verstorbenen während seiner irdischen Existenz werden von den Hinterbliebenen vor dem Übernatürlichen singend gesühnt. Das *vissungo*-Ritual ist nicht „seltsam“, wie die oben wiedergegebenen Medienberichte festhalten (Cientistas 1978, Brant/Cássia 1981). Ebenso wenig ist das Einschlagen

---

<sup>74</sup> Das Einbringen dieses psychologischen Ansatzes – hier lediglich angedeutet und nicht theoretisch ausgeführt – scheint mir für ein aspektreiches Verständnis der *vissungo*-Praxis unerlässlich. Ausgangspunkt meiner Darstellung ist die ambivalente Einstellung der Hinterbliebenen zu den Verstorbenen, die sich zugleich als Hingezogenheit und Ablehnung sowie als Trauer und Grauen manifestiert. Sigmund Freud hat in seinem berühmt gewordenen, 1912-1913 verfassten Essay *Totem und Tabu* solche Totenrituale in traditionellen Gesellschaften psychoanalytisch zu fassen gesucht. Nach Freud entwickeln die Hinterbliebenen Schuldgefühle aufgrund ihrer intensiven menschlichen Bindung zum Verstorbenen und projizieren diese auf den Toten als dessen Vorwürfe: Weil der Verstorbene vor seinem Tod nicht richtig betreut und die ihm zustehende Hinwendung nicht erhalten habe, äussert er sich als Dämon in gefährlicher Feindseligkeit gegenüber den Lebenden (Freud 1994:110-117). Problematisch ist bei Freud allerdings die seinem Essay zugrundeliegende Parallelisierung des „Gefühlslebens der Primitiven“ mit den unbewältigten Zwangsneurosen des gegenwärtigen „Kulturmenschen“.

<sup>75</sup> Bei Totenüberführungen vom Quartel do Indaiá nach São João da Chapada haben auch Frauen gesungen (Nascimento 2003:88). In Milho Verde sind *vissungo* aber allein Sache der Männer; die Partizipation der Frauen an Ritualen beschränkt sich auf den privaten Raum des Wohnhauses, seine nähere Umgebung und auf die öffentlichen Räume des Dorfkerns (vgl. allgemein auch Martins 1983:266).

auf den Leichnam und der Alkoholkonsum als exotischer Anachronismus animistischen Denkens oder gar als dem Tod Ungebührliches zu verstehen, wie urbane Leser den vom lokalen Kontext abgekoppelten Zeitungsdiskurs aufgefasst haben mochten. In den Ritualen und dem Singen äussert sich vielmehr die zeit- und kulturübergreifend unfassbarste Trennungserfahrung und der Bewältigungsversuch dessen, was allen Lebenden bevorsteht.



## 7. Erinnerung und oral-aurale Tradierung der *vissungo*

*Vissungo* werden durch oral-aurale Vermittlung tradiert. Eine kontinuierliche Vermittlung basiert zum einen auf dem Gedächtnis älterer Sänger, zum anderen auf der periodischen Aktualisierung der Lieder durch gemeinsames Singen und der dabei gegebenen Möglichkeit, dass Jüngere die Lieder sukzessive erlernen und memorieren. Die Vermittlung der *vissungo* von älteren Kennern an nachfolgende Generationen wird unter anderem durch eine spezifische musikalische Form der Lieder begünstigt. *Vissungo* singt man nämlich häufig im Wechsel von Call-Response, bei dem *vissungo*-Kenner ein Lied vorsingen, andere und darunter jüngere Sänger dieses nachsingen. Die responsoriale Struktur unterstützt somit die Weitergabe von Liedern, führt zu musikalischen Interaktionen und schafft zudem ästhetisch einen Kontrast zwischen Einzelstimme und vollklingendem Chor. Solche Responsorialgesänge finden sich in vielen oral-auralen und auch in schriftunterstützten Tradierungskulturen.

In diesem Kapitel erkunde ich den Tradierungsprozess der *vissungo*. Ich vergleiche vier Lieder, die im Laufe der Zeit in verschiedenen Versionen dokumentiert worden sind: eine *multa*, einen *vissungo* der Totenüberführungen sowie zwei *vissungo* mit variablen Gebrauchskontexten. Aus dem Vergleich lassen sich Vermutungen anstellen, inwiefern sich *vissungo* im Laufe ihrer oral-auralen Vermittlung gleich bleiben und verändern.

### *Einheit von Wort, Musik und Praxis bei der Memorierung und Erinnerung*

Das Singen bei der Diamantenförderung ist heute selten, ebenso die Praxis der erwähnten *multa*. Lieder können jedoch einige ältere Bewohner in der Region im Gedächtnis abrufen und ausserhalb des üblichen Gebrauchskontextes singen. In Machados Forschungsgebiet São João da Chapada hat eine Forscherin kürzlich *multas* aufgenommen, die ihr zwei (inzwischen aber verstorbene) Bewohner vorsangen (Nascimento 2003). Auch im Distrikt Milho Verde erinnern sich einige wenige Bewohner noch an diese Gesänge. Unter ihnen sang mir der 1932 geborene Geraldo do Carmo Santos im August 1998 eine *cantiga de multa* vor, die er als Bube während seiner Arbeit in der Diamantenförderung gehört und häufig mitgesungen hatte (Camp 1997-2004). Ich habe dieses Lied im Küchenraum und in Gegenwart von Familienmitgliedern von Geraldo aufgenommen. Seine Schwiegermutter hat das Lied im Hintergrunde leise mitgesungen und dazwischen kommentiert. Es besteht aus fünf unterschiedlichen Formteilen, die in variierender Abfolge aneinandergereiht sind und insgesamt 24 Teile bilden (Abbildung 10). Von diesen werde ich eine Vierer-Sequenz nachfolgend analysieren (grau hervorgehobene Teile ABCC' in Abbildung 10).

Formteile	A	B	A	B	A	B	C	C'	C	A	B	D	A	A	C	C'	C'	E	E	C	C	A	B	A
Übergeordnete Struktur	ab				c				ab		d	a	c				e	c		ab				

Abbildung 10: Formübersicht einer *multa*, gesungen von Geraldo do Carmo Santos, 1998 (Camp 1997-2004); die unten analysierten Formteile (AB)CC' sind grau hervorgehoben.

Von den einzelnen Formteilen ist nicht sicher zu sagen, ob sie zusammengehören und verbunden einen einzigen *vissungo* bilden. Man könnte auch vermuten, dass die Formteile je eigene *vissungo* sind, die hier in einer Aneinanderreihung dargeboten werden. Eine ähnliche Aneinanderreihung von Formteilen findet sich auch unter Azevedos *vissungo*-Aufnahmen von 1944. Das erwähnte „Com licença“ beispielsweise hören wir auf den damaligen Aufnahmen als Formteil (vgl. Kapitel 4). „Com licença“ hatte Machado in seinen Liedtranskriptionen aber als eigenständigen *vissungo* wiedergegeben. Machados Liedtranskription umfassen insgesamt immer nur ein oder zwei Formteile. Bei ihm findet sich kein *vissungo* mit fünf unterschiedlichen Formteilen, wie sie Geraldo in seiner *solo* vorgetragenen *multa*-Version verband.

Eine *vissungo*-Transkription von Machado zeigt im Liedtext und im rhythmischen Gestus Parallelen zu Geraldos Formteilen C und C'; es ist die bereits wiedergegebene Transkription, an der die Verschleierungsstrategie bei der *vissungo*-Kommunikation illustriert wurde (Machado 1985:99, vgl. Kapitel 5). Geraldos Formteile A und B wiederum weisen Ähnlichkeiten zu einem eigenständigen Lied aus dem Distrikt von São João da Chapada auf, wie es Kubik aufgenommen hat und wie ich es in einem kurzen Ausschnitt oben wiedergegeben habe.<sup>76</sup>

Die *vissungo*-Dokumentationen, die mir bekannt sind, zeigen in ihrer Gesamtheit drei unterschiedlich häufige Arten von Liedformen. *Vissungo* bestehen aus mehreren Formteilen; oder sie sind kurze Lieder in der Länge eines einzigen Formteils; oder sie sind – so am häufigsten – zweiteilig. Dabei folgt einer langsamen Einleitung ein schnellerer, als *dobrado* bezeichneter Teil,<sup>77</sup> in dem gelegentlich mit Arbeitsgeräten oder Trommeln Rhythmen erzeugt werden (Machado 1985:65) oder eine in der Region übliche Marsch-

<sup>76</sup> Vgl. Kapitel 4 mit der Darstellung der melismatisch verzierten Silbe „iae“, gesungen von Cecilio Assunção Bela Guarda im Distrikt São João da Chapada, aufgenommen von Gerhard Kubik am 7. Mai 1979 (Originalband-Nr. A67/A/04-06, *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Wien, Archivkopie-Nr. B 24657).

<sup>77</sup> Die Bezeichnung „dobrado“ für ein schnelleres Stück findet sich auch in zahlreichen anderen brasilianischen Gattungen traditioneller Musik und stammt wahrscheinlich aus der Militärmusik. In Frankreich benannte der „pas redoublé“ seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert den „Doppelschrittmarsch“ im 2/4-Takt (vgl. Andrade 1989:195, Schwandt 2005).

trommel mit Schnarrsaite gespielt wird (Kubik 1979).<sup>78</sup> Diese Zweiteiligkeit überwiegt die *vissungo*-Dokumentationen.

Nach dieser Klärung der formalen Anlage von *vissungo* sind Lieder etwas genauer zu bestimmen, dies mit dem Ziel, über Konstanz und Veränderungen von *vissungo* im Laufe ihrer Tradierung Aufschluss zu erhalten. Dazu stelle Geraldos Gesang in den Formteilen CC' nun der Liedtranskription Machados gegenüber. Dies möchte ich in einer graphischen Darstellung visualisieren. In der folgenden Graphik bildet eine Koordinatensystem-Darstellung mit vertikaler Tonhöhen- und horizontaler Zeit-Achse den Rahmen für die Visualisierung der Gesangsmelodien. Die Notenwerte aus Machados Publikation habe ich darin in blaue Linien übersetzt, dabei die Zeit- und Tonhöhen-Relationen erhalten. Die Tonhöhenfolge der Transkription wurde aber insgesamt um 11,5 Ganztöne nach unten transponiert, so dass sie im Bereich der Gesangsmelodie von Geraldo zu liegen kommt. Aus Geraldos Gesang wiederum wurde die Melodielinie der Formteile CC' durch eine computergestützte Analyse eruiert (Abbildung 11).

Geraldos Formteile C und C' und Machados Transkription divergieren melodisch hinsichtlich der Stabilität von Tonhöhen. Geraldo verwendet das beschriebene sprechnahe Singen, insbesondere viele gleitende Tonübergänge, so dass Tonstufen selten, eigentlich nur an Phrasenschlüssen auszumachen sind. Der Sänger-Informant von Machado hat das Lied wahrscheinlich nicht in der Melodiestufen-Form realisiert, wie sie in der Notentranskription vorliegt, vielleicht sogar ein ähnliches sprechnahes Singen verwendet wie Geraldo. Jedenfalls sind sich beide Versionen in den Liedtexten ähnlich, ebenso in der syllabischen Tonorganisation, im Tonumfang und sogar im ungefähren Melodieverlauf. Die Gemeinsamkeiten im Vergleich deuten darauf hin, dass nicht eine Folge von exakten Tonstufen des 12-tönig-temperierten Tonsystems, sondern die Ähnlichkeit von melodischen Konturen und von sprechnaher Rhythmisierung für das erinnernde Singen relevant sind.

---

<sup>78</sup> Machado gibt für seine Notentranskriptionen keine Tempo-Angaben und kennzeichnet in ihnen die Zweiteiligkeit nicht ausdrücklich. Er schreibt lediglich, dass ein Vorsänger ein Lied zunächst alleine vorbrachte, danach ein Chor im *dobrado* antwortete. Den ersten Formteil nannten Sänger gemäss Machado „boiado“, ein Ausdruck, der in anderen Kontexten die Rufe von Viehhirten bezeichnet (von portugiesisch „boi“ = „Ochse“). Ich selber habe in der Region von Milho Verde diesen Ausdruck nie gehört. Nascimento (2003:94f.) berichtet jedoch, ein Sänger aus dem Distrikt Milho Verde habe im Zusammenhang mit *vissungo* den Ausdruck „cantando boiado“ verwendet.

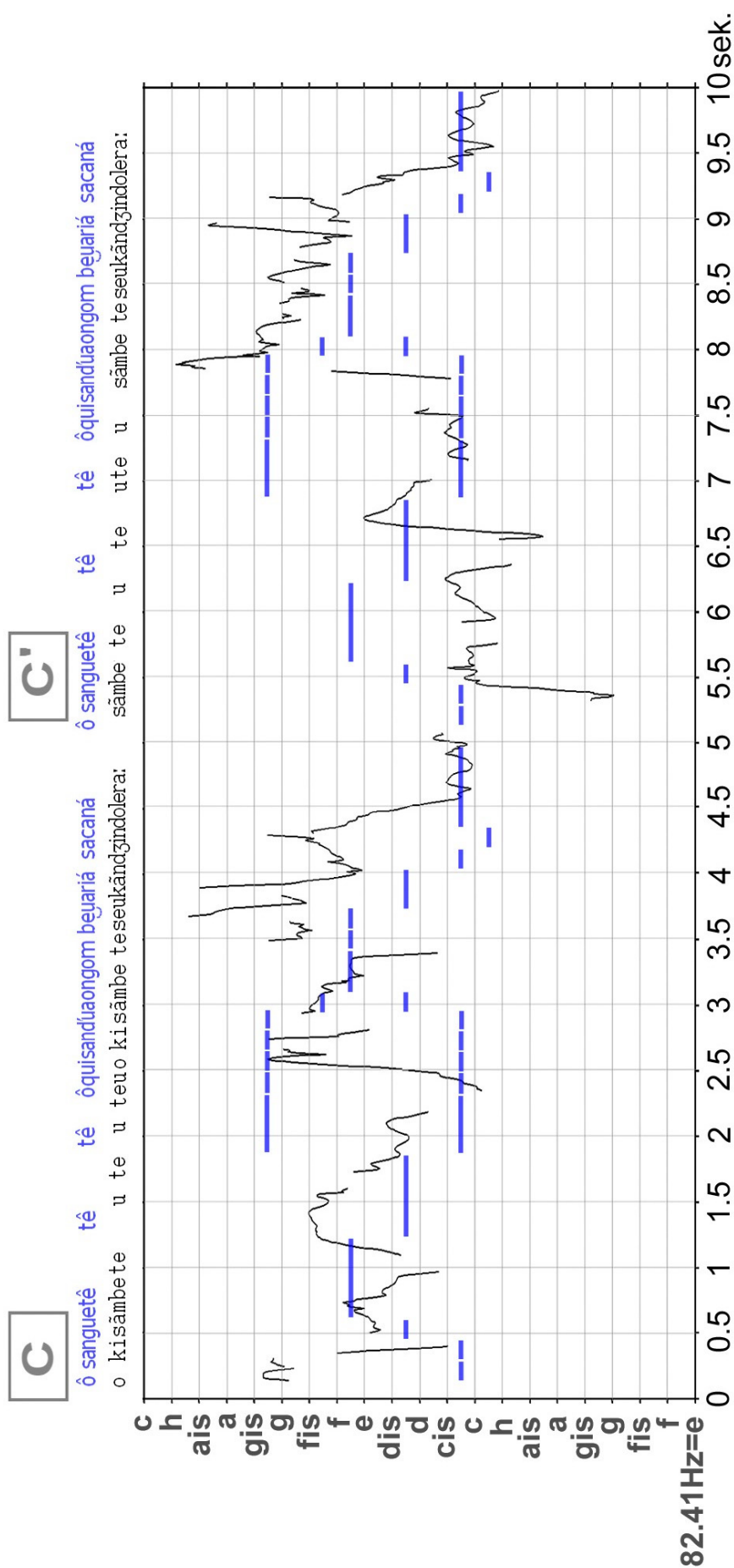


Abbildung 11: Melodie-Analyse eines Ausschnittes aus einer *multa*, gesungen von Geraldo do Carmo Santos aus dem Distrikt Milho Verde, aufgenommen 1998 durch den Autor (Camp 1997-2004); eingefügt ist eine *vissungo*-Transkription von Machado, deren Noten hier in blaue Striche übersetzt wurden. Machados Gesangstranskription ist stellenweise zweistimmig.

Beim Memorieren und Erinnern von *vissungo* ist die enge Verbindung von Wort und Musik von Bedeutung. Dies zeigte sich mir in meinen Interviews mit Sängern und während Tonaufnahmen von *vissungo*. So wurde meiner Bitte an Sänger, den Liedtext zur klaren Textverständlichkeit vorzusagen, meist durch erneutes Singen entsprochen. Das gesungene Wort eines Liedes liess sich nicht sprechen – eine nur scheinbar eigenartige *vissungo*-Charakteristik, die Musikethnologen in zahlreichen Musikkulturen erlebt haben (vgl. Hornbostel zit. in Ellingson 1992:130). *Vissungo*-Sänger konnten ihre Lieder nicht sprechen, weil dem Gesprochenen das andere wesentliche Element der Lied-Identität, die Musik fehlte. Als gesungenes Wort bestehen *vissungo* aus der sprechnahen Rhythmik des Wortes und der melodischen Kontur des Gesangs. Es sind diese beiden Elemente zusammen, die die Identität eines *vissungo* ausmachen, im Laufe der Tradierung gleich bleiben und die Referenz für die Erinnerung der Sänger bilden.

*Vissungo* werden im Zusammenhang mit ihrem Gebrauch erinnert. Als ich Geraldo zur Erinnerung an die *multa* ermunterte, vergegenwärtigte er den ursprünglichen Kontext des Liedes. In den Gesprächen, die dem Singen vorausgingen, schilderte er die Arbeit, bei welcher er das Lied gelernt hatte. Vor dem Singen erzählte er vom Nahen eines Fremden, der das Singen dieser *multa* ausgelöst hat. Das Singen für mein Mikrophon wiederum intensivierte den Erinnerungsvorgang. Die einzelnen Formteile wurden sukzessive eingebaut, ihre Wiederholungen liessen Geraldo Zeit zur gedanklichen Vergegenwärtigung weiterer Formteile. Nachdem Geraldo jeweils einen neuen Formteil angestimmt hatte, wiederholte er diesen, als würde er Worte und ihre melodische Kontur in eine stabile, „richtige“ Form bringen wollen. Der Tonaufnahme der *multa* folgten dann zahlreiche Geschichten über Erlebnisse im Zusammenhang mit der früheren Diamantenförderung, die von anwesenden Familienmitglieder kommentiert wurden.

Kontextuelle Referenzen, die die Vergegenwärtigung der Lieder bei Geraldo begleiteten, bestimmten die Erinnerungsstrategie eines anderen Sängers aus dem Distrikt von Milho Verde. Antonio Crispim Verissimo sang mir diejenigen *vissungo* vor, die beim Transport von Toten aus Streusiedlungen zum Dorffriedhof gesungen worden waren. Dabei bot er mir die Lieder in der Reihenfolge dar, wie sie beim Totentransport angestimmt worden waren, gab dazwischen Erklärungen ab. Crispim durchlief in seiner Vorstellung und Unterhaltung mit mir ein ganzes *vissungo*-Ritual von einer Streusiedlung bis ins Dorf Milho Verde. Die Sequenz der Lieder war an eine Folge von Lokalitäten auf diesem Weg geknüpft, die der Sänger beim Erinnern gedanklich nacheinander aufsuchte. Im Gedächtnis verband er mit jeder Örtlichkeit konkrete Ereignisse aus der Vergangenheit, verwies während meiner Interviews erzählend darauf und sang die Lieder. Für diesen Sänger und wahrscheinlich auch für andere ist die individuelle musikalische Erinnerung also dadurch gewährleistet, dass *vissungo* im Zusammenhang mit konkreten Ereignissen vergegenwärtigt werden; umgekehrt heisst dies, dass die einzelnen Sänger die Lie-

der nach einer Art der *imagines-loci*-Lehre memorieren, wie sie die römische Rhetorik als Gedächtnisstrategie empfohlen hat (Pethes/Ruchatz 2001:353f., 380-384). Diese Mnemotechnik ist demgemäss an den Gebrauch der Lieder gebunden, ist also nicht eine reine text-, sondern auch eine usus-bezogene Memorierungsform.

Lieder werden aber nicht immer gleich gesungen. Sie ersetzen zuweilen ein Wort im Liedtext, vergessen die genaue Lautstruktur eines Wortes, memorieren nur spezifische Ereignisse im Zusammenhang mit dem Singen und erinnern sich nur an eine Auswahl von Liedern. Nur bestimmte *vissungo* werden erinnert, Liedelemente werden vertauscht oder manchmal neu geschaffen. Jedenfalls zeigen Lied-Vergleiche, dass sich *vissungo* im Detail unterscheiden, während sich Phrasen, Motive und insbesondere Formteile insgesamt sehr ähnlich sind. Ein Sänger speichert nicht jedes Detail ab, sondern schliesst solche Einzelinformationen zusammen („chunking information“, vgl. Levitin 2001:211f.), woraus sich die Variabilität von Einzelelementen ergibt.

In den Liedtexten gibt es eine Reihe variabler Elemente, die beim Singen in übergeordnete Erinnerungseinheiten eingefügt werden können. Einzelsilben oder Silbenfolgen wie „iaue“, „(jir)auê“, „(je)rê“, „ai(ê)“, „(ai)ô“ oder „ê(i)“ (phonetisch: [iaue], [(jir)auê], [(je)rê], [ai(ê)], [(ai)ô], [ê(i)]) erscheinen oft zu Beginn eines Liedes, dann aber auch abschliessend oder als Einfügungen (vgl. Kapitel 4). Sie haben keine denotative Bedeutung in der gesprochenen Sprache und werden entsprechend als „non-sense“-Silben bezeichnet. Wenn man sie aber als integraler Bestandteil des Gesangs anerkennt, dann wird die Bedeutung dieser Laute zur Realisierung melodischer Ornamente oder als rhythmisch bedingte Füll- und Verbindungssilben in einer musikalisch-sprachlichen Phrase erkennbar (vgl. Frisbie 1980). Diese Silben können sich von Version zu Version verändern, sind beim Singen austauschbar.

Zudem sind viele Liedtexte der *vissungo* den Sängern nicht in ihren einzelnen Vokabeln verständlich, sondern haben in einer gebrauchsbefugten Gesamtaussage ihre Bedeutung. Geraldo beispielsweise gab mir zur 1998 aufgenommenen *multa* keine Wort-für-Wort-Übersetzung des Liedtextes und meinte sogar, dass er selber gar nicht alle Ausdrücke verstehe, die er singe. Betreffend des wiedergegebenen Ausschnittes CC' und den vorhergehenden Formteilen AB sagte er mir, man hätte ihm eben die Wörter nie einzeln erklärt, als er das Lied als Bube gelernt hatte (Abbildung 12).

**A** oziraue e o kimbānda ziraue e o kimbānda ziraue  
**B** paraūngwāndakiānda zimbirurukatjimbānda  
**C** okisāmbeteu teu teu okisāmbete seukāndzindolera:  
**C'** sambeteu teu teu sambete seukāndzindolera:

Abbildung 12: Phonetisch notierter Liedtext der Formteile ABCC' aus der *multa*, gesungen von Geraldo do Carmo Santos, 1998 (Camp 1997-2004).

Für den Ausdruck „(k)imbanda jirauê“ (phonetisch: [(k)im'bānda zirau'e]) des Formteils A bot Geraldo mir dann doch eine Bedeutung an: „Komm und rücke die Busszahlung schleunigst heraus!“.79 Und bezüglich der Vokabel „sambeteu“ (phonetisch: [sāmbeteu]) in den Formteilen C und C' deklarierte Geraldo, sie werde ebenfalls von den Arbeitenden an den Fremden gerichtet und bedeute: „Was hast du an diesem Ort zu suchen?“ Geraldo erklärte mir damit eigentlich den Liedtext in der Bedeutung eines ganzen Formteils und seines Gebrauchs als generelle Aussage für die Anzeige einer Regelverletzung. Auch Machado gibt für den von ihm transkribierten Liedtext, der den Formteilen C und C' in der Version von Geraldo entspricht, die generelle Bedeutung an: „Ein Ochse will Wasser“; dies kann bei dieser *multa* metaphorisch als Aufforderung zum Bezahlen der Busse ausgelegt werden (Machado 1985:77, vgl. Kapitel 5).

Machado merkte bei vielen *vissungo* in seiner Studie an, dass den Sängern nur der Gesamtsinn bekannt gewesen war, den sie „fundamento“ genannt hatten (Machado 1985:67).80 Mit diesem Begriff ist die Grundlage der *vissungo*-Tradierung und ihrer generellen Gebrauchsbedeutungen als „Fundament“ treffend benannt. Die Fragen hingegen, die wir Forscher den Sängern stellen, zielen oft auf die Bedeutung von einzelnen gesungenen Vokabeln. Machado versuchte von einem Sänger die Bedeutung eines Liedtextes zu erfahren, worauf dieser jedoch abwehrte, weil man ihn die einzelnen Wortbedeutungen nicht gelehrt habe (Machado 1985:67); ein Sänger aus der Region Milho Verde sagte 1997 auf meine Fragen nach einzelnen von ihm gesungenen Wörtern und Silben, dass die Vokabeln der Liedtexte „sehr kompliziert“ seien („elas é muito complicada“), dann aber auch dass die „Alten“ für bestimmte Vokabeln eben „keine Wortbestimmung gegeben“ hätten („não deu definição“). Die Antworten des Sängers sind hier nicht als Ausweichstrategie zu verstehen, um einen geheimen Liedtext nicht preisgeben zu müssen. Es ist ein häufiges Phänomen nicht-formalisierter oral-auraler Vermittlung, dass beim Nachsingen die Bedeutung von Einzelwörtern unbekannt bleiben; dies ist aber kein Grund, dass Lieder nicht gelernt und tradiert werden (Merriam 1964:149, Frisbie 1980:363-368). Während den Sängern also viele Einzelwörter in Liedtexten unbekannt sind, ist ihnen der Zusammenhang einer gesungenen Aussage bekannt. Deshalb liegt das Geheimnis der *vissungo* häufig nicht allein in der Okkultierung einzelner Wörter durch die Verwendung der geheimen „língua“, sondern auch im Gesamtzusammenhang der gesungenen

79 Gemäss seiner Etymologie bezeichnet der zentralafrikanische Ausdruck „kimbanda“ jedoch einen „Heiler“, „Priester“ oder „Ritualspezialisten“ und erscheint im Kontext verschiedener afro-brasilianischer regliöser Praktiken (vgl. Schneider 1991:251f., Lopes 2003:187).

80 Machado gibt keinen Hinweis, dass es sich beim „fundamento“ um ein wirkungsmächtiges, durch ein Tabu geschütztes und teilweise geheimes Wissen handeln könnte. Diese Bedeutung hat der Begriff „fundamento“ in westafrikanisch geprägten Ritualinstitutionen in Salvador da Bahia (Lühning 1990:61-63, 73f.).

Wörter, in der allgemeinen Bedeutung der Lieder also, im Wissen um ihre Wirkungsmacht und ihrer richtigen Anwendung.

Die individuelle Memorierung und Erinnerung der *vissungo* erfolgt also in Einheiten von Formteilen und in Verbindung zum Gebrauchszusammenhang. Hingegen gestalten Sänger sprachliche und melodische Details bei der singenden Aktualisierung immer wieder anders aus. Die denotative Bedeutung und die exakte phonologische Struktur einzelner Wörter der Liedtexte sind variabel und spielen bei der Erinnerung und Vermittlung eine geringe Rolle.

### *Kollektive Tradierung und Variierung von vissungo*

Einzelne Personen gelten als spezielle Kenner der *vissungo* und werden deshalb als „mestres“ („Meister“) bezeichnet. Es sind keine professionellen Sänger; ihre Rolle ist aber ansatzweise als eine „funktionale Ausdifferenzierung von Gedächtnisspezialisten [...] anzusehen, die ihre Gedächtnisleistungen mnemotechnisch optimieren und die Gemeinschaft von der individuellen Erinnerung alltagsfernen Wissens weitgehend freistellen“ (Jens Ruchatz in Pethes/Ruchsatz 2001:162). Den Titel eines „mestre“ der *vissungo* wird einem Sänger nicht formell übertragen; „mestre“ ist der Ausdruck für eine weit herum geteilte Anerkennung eines Sängers für seine Gedächtnisleistungen und gute Stimme. In der Praxis kommt den „mestres“ die Aufgabe zu, einen *vissungo* anzustimmen. „Meister“-Sänger singen ein Lied vor, welches andere dann imitierend wiederholen oder häufig mit Haltetönen auf Vokalen beantworten. Nach dieser responsorialen Organisation der Gesänge sind die „mestres“ die primären Gedächtnisträger der *vissungo*, sind aber immer auch auf die Mitsingenden angewiesen, denn in der kommunikativen Interaktion mit diesen werden Erinnerungen aufgefrischt. Vorsingen bedeutet zunächst an- und einstimmen, dann aber auch mit Unterstützung der Antwortenden und anderen zugehenen „mestres“ den Gesang aufeinander abstimmen. Im kollektiven Akt des Singens erhalten die individuellen Erinnerungen der „mestres“ ihre Ausgestaltung im Detail.

Diese responsoriale Struktur lässt sich am folgenden Beispiel eines 2001 von mir dokumentierten *dobrado* zeigen, also am zweiten, pulsbezogenen Formteil in zweiteiligen *vissungo*. Die Aufnahme entstand unter schwierigen Bedingungen, im Gehen, und weist deshalb eine schlechte Tonqualität auf. Die melodischen Konturen der beiden Hauptstimmen lassen sich auf der Basis eines Sonagramms nachzeichnen (Abbildung 13).



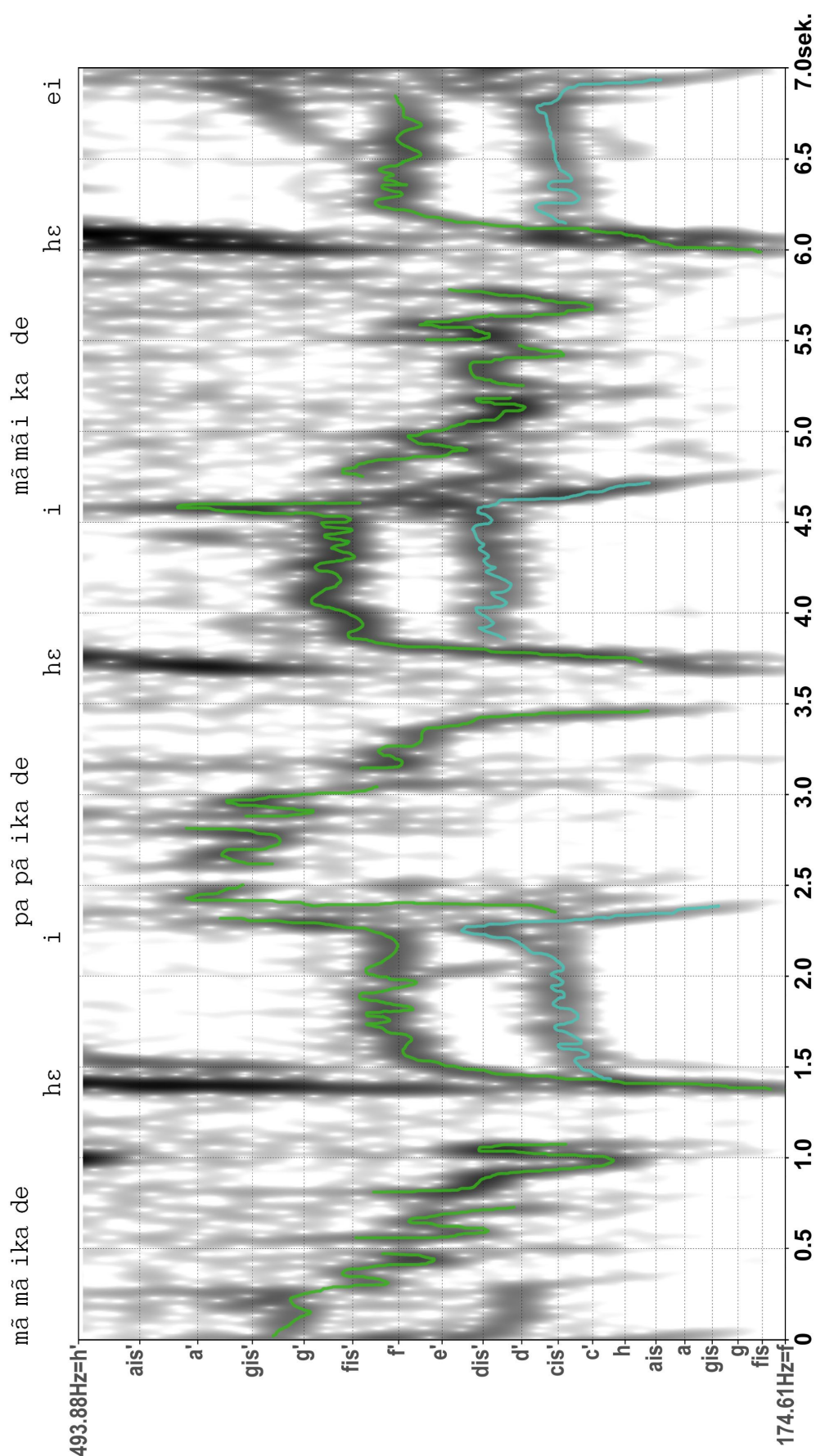


Abbildung 13: Sonogramm-Ausschnitt eines *vissungo*, angestimmt von Ivo Silverio da Rocha und Virgineo Pedro da Silva. Die Aufnahme entstand am 27. September 2001 durch den Autor während einer Totenüberführung im Distrikt Milho Verde. Obwohl mich ein Sohn des Verstorbenen zur Aufnahme autorisiert hatte, war bei diesem aussergewöhnlichen Anlass das diskret einsetzbare Aufnahmegerät den qualitativ hochwertigen Mikrofonen vorzuziehen. Verwendet wurde deshalb das integrierte Mikrofon einer Mini-DV-Kamera Sony PC 100E.

In diesem Lied sangen mehrere Personen teilweise unkoordiniert. Doch auf der Aufnahme und seiner Sonagramm-Darstellung lassen sich deutlich die beiden Männerstimmen im Falsett-Register unterscheiden, die sich als Vorsänger und Hauptantwortender – ebenfalls ein „mestre“ – abwechselten. Ivo Silverio da Rocha, der Vorsänger, deklamiert alternierend „mamãe cadê“ und „papai cadê“, damit in portugiesischer Sprache fragend, „wo die Mutter ist“ und „wo der Vater ist“, ohne mir aber die Bedeutung dieses Liedtextes danach erläutern zu wollen. Im Terz-Abstand zum Vorsänger treten darauf der Hauptantwortende und andere hinzu und singen alternierend zwei Haltetöne, die um den Intervallschritt einer Sekunde verschoben werden.

Unter den Aufnahmen von Azevedo finden sich neben den überwiegenden Einzelsänger-Aufnahmen auch einige zweistimmige *vissungo*, gesungen von José Paulino de Assunção und Garcindo Paulino de Assunção, ersterer ein Vaterbruder des Vorsängers aus dem vorhergehenden Beispiel.<sup>81</sup> Im zweiten Formteil dieser *vissungo*-Aufnahmen mar-

<sup>81</sup> Als ich Aufnahmen Azevedos von José Paulino de Assunção während meinen Forschungen Bewohnern von Milho Verde vorspielte, erkannten mehrere Personen in dieser Singstimme den aus Milho Verde stammenden Schwarzen Zé Polino. Erinnerungen an Zé Polino sind in Milho Verde bei vielen älteren Personen präsent, obwohl dieser die grösste Zeit seines Lebens in der Stadt Diamantina verbracht hatte. Man erzählt, dass Zé Polino spezielle Kräfte besass, so dass er beispielsweise mit seinem Blick bei einem anderen Bauchschmerzen auslösen konnte. Einige sagten, dass er in Afrika geboren sei, andere meinten, er sei „ventre livre“ („freier Bauch“ der schwangeren Sklavinnen) gewesen, sei also zur Welt gekommen zwischen der deklarierten Freiheit aller nach 1871 geborenen Sklavenkindern und der 1888 erfolgten vollständigen Sklavenaufhebung. Einig war man sich lediglich, dass er im Alter von hundert oder mehr Jahren anfangs der 1970er Jahre verstorben sei. Der mythischen Figur des Zé Polino steht der José Paulino de Assunção gegenüber, der notariell verzeichnet und 1893 geboren ist. Beide sind wahrscheinlich identisch mit dem José Paulino, den Azevedo aufgenommen hat, obwohl Azevedo seinen José Paulino als ungefähr fünfzigjährigen Weissen, gebürtig aus dem Ort Datas [gemeint ist wahrscheinlich der nahe von Diamantina liegende Ort Datas] beschreibt (Relação 1956:45). Für eine Identität dieser drei Personen – die in Lokalerzählungen erinnerte, die notariell verzeichnete und die von Azevedo aufgenommene – sprechen weitere Aufnahmen von 1944. In zwei Aufnahmesitzungen Azevedos hat José Paulino nämlich Lieder eines afro-katholischen Marienfestes angestimmt, und ältere Bewohner Milho Verdes erinnern sich, wie Zé Polino am Marienfest von Milho Verde diese Lieder gesungen hat, die heute noch in Milho Verde und nur in diesem Dorf gesungen werden (vgl. Aufnahmen Lc 58A – 59B [gemäss Relação 1956] bzw. 149 A-150 B = AFS 7819 A- AFS 7820 B [gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b]). Um diese Spurensuche fortzusetzen: Die beiden Sänger, die je an einer der beiden Aufnahmesitzungen 1944 zusammen mit José Paulino gesungen haben, waren wahrscheinlich seine Söhne Francisco Paulino und Garcin(d)o Paulino de Assunção. Letzteren weist Azevedo als 16-jährigen Mulatten, gebürtig aus Milho Verde aus (Relação 1956:41), was annähernd mit den notariell von mir überprüften Angaben übereinstimmt. Dieser Garcino, der wahrscheinlich nur als Bube in Milho Verde gewohnt hat, ist dann aber nicht der in Milho Verde gerne erinnerte „Garzino“. – Solche Verwirrungen ergeben sich häufig, wenn man Musiker und Sänger von Archivaufnahmen zu identifizieren und sie (oder ihre Nachkommen) zu lokalisieren sucht. Die Schwierigkeiten bei der Identifizierung verunmöglichen

kierte einer der beiden Sänger jeweils auf einer Trommel eine regelmässige Pulsfolge mit einem Tempo von zwei Schlägen pro Sekunde (ca. MM 100-130). Es waren dies *dobrados*, in denen Call-Response-Einheiten in der Länge von fast immer vier Trommelschlägen aneinandergereiht waren. Als Beispiel kann das Schema eines *dobrado* dienen, gesungen von Vater und Sohn Assunção für eine Aufnahme von Azevedo (Abbildung 14).<sup>82</sup>

Der Vorsänger ruft hier mehrheitlich den Sklavenhalter oder Arbeitgeber („sinhô“, phonetisch: [ziɲo], vom Portugiesischen „senhor“) bzw. dessen Frau („sinhá“, phonetisch: [ziɲa] vom Portugiesischen „senhora“) auf. In der zweistimmigen Antwort singen die beiden Sänger „Mariangobê“ (phonetisch: [mariangom'be]), endend jeweils abwechselungsweise ungefähr auf Grundton/Terz und Unterseptime/Sekunde, also mit demselben sukzessiven Wechsel von Zieltönen im Sekund-Abstand, wie es im vorhergehenden Beispiel, dem 2001 aufgenommenen *vissungo* zu hören ist. Das Wort „Mariangombê“ der Antwort erscheint in verschiedenen *vissungo*, ohne dass aber je ein Forscher die Bedeutung dieses Ausdrucks dokumentieren konnte. Neben der Vokativform mit dem geschlossenen „e“ am Schluss, wie er in Bantu-Sprachen üblich ist, enthält er das Kimbundu-Wort „ngombe“ für „Ochse“. Die Antwort lässt sich als Anthroponym („Maria Ochse“, um diese Person von anderen Marias zu unterscheiden) interpretieren oder aber als Neugestaltung des Kimbundu-Ausdrucks „dimi dia ngombe“ („Kuhzunge“) und so als Bezeichnung für eine in Brasilien verbreitete Gemüsepflanze.<sup>83</sup> Darüber hinaus muss die

---

es häufig, den monetären Ansprüchen nachzukommen, die bei einer Publikation von älteren Feldaufnahmen den Musiker aus ihren Aufführungsrechten zustehen. Denn auch Aufführende der „Ausdrucksweisen der Folklore“ sind heute explizit als schutzberechtigte Rechtssubjekte in entsprechenden Gesetzen genannt [so im brasilianischen Gesetz betreffend Urheberrechte und verwandte Schutzrechte, Art. 5 XIII (Urheberrecht Brasilien 1998) und im entsprechenden internationalen Abkommen der *Wipo Intellectual Property Organization*, Art. 2a (WPPT 1996)]. Im spezifischen Falle der Aufnahmen von Azevedo, von denen einige aus einer pragmatischen Haltung heraus 1997 publiziert worden sind (Hart/Marks 1997a), gilt nach brasilianischen Recht ein Interpretenschutz von sieben Jahren, in diesem Falle also bis zum 1. Januar 2015 (Art. 96, vgl. Art. 90-92, Urheberrecht 1998). Diese hohe Dauer des Schutzes kommt den aufführenden Künstlern und ihren Nachkommen entgegen. Doch die schwierige und darum kostenintensive Identifizierung und Lokalisierung der Aufführenden kann zum Verzicht einer Publikation führen und schränkt damit den Zugang des interessierten Publikums zu traditionellen Musikkulturen ein.

<sup>82</sup> „Vissungos de mineração: de multa“, Aufnahme vom 17. Februar 1944, Lc 84 A, a (gemäss Relação 1956, Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Nr. 175 A, a = AFS 7845 A, a (gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b).

<sup>83</sup> „Dimi dia ngombe“ oder „rimi ria ngombe“ – im Kimbundu tendiert „d“ gegen „r“ und umgekehrt – bedeutet „Zunge/Sprache des Ochsen/der Kuh“ (Raimundo 1933:141, Schneider 1991:198f., Lopes 2003:142, Informationen von António dos Santos Pinto, Mai 2005). Unter dem Namen „língua-de-vaca“ finden sich eine Vielzahl von Pflanzen in Brasilien. Bei der hier gemeinten Pflanze handelt es sich wahrscheinlich um das *talinum patens* (aus der Familie der Portulakgewächse), in Brasilien unter anderem auch als „manjangome“, „maria-gomes“, „joão-

sprachlich-semantische Dimension der Aufrufe und der Antwort aber unbekannt bleiben, da sie Azevedo für diese Aufnahme (und ebenso wenig für viele Ausdrücke anderer Aufnahmen) dokumentiert hat.

Responsoriale Struktur Trommel (quasi-regelmässiger Puls im Tempo 110-125 MM)	Wiederholte Antwort (beide Sänger)			Vorgesang
	x	x	x	x
	mariaŋ	gombe-		mari kipe
				zipa zipe
				zipa nome
				zipa nane
				zipo mame
				zipo mosue
				zipo tʃive
				zipo donde
			-e	tua kōze
				zipaŋ donde
				oa peŋge
				zipo mosue
				zipo sinde
				miaŋ gaie
				miaŋ donde

Abbildung 14: Call-Response-Struktur eines *vissungo*, gesungen von José Paulino de Assunção und Garcindo Paulino de Assunção aus dem Distrikt Milho Verde, aufgenommen 1944 von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo (Azevedo/Silva Novo 1944b); der Liedtext wurde in phonetischer Schrift notiert

Ich möchte mich nun auf den langsameren Anfangsteil dieses Liedes konzentrieren. Dieser lässt sich nach dem darin wiederkehrenden Ausdruck „Kongá“ (phonetisch: [koŋ'ga]) bezeichnen. Das *rubato* gesungene Lied wurde vor kurzem im Quartel do Indaiá registriert (Nascimento 2003:27), erscheint bei Machado, wurde von Azevedo 1944 und von mir zwischen 1997 und 2004 aufgenommen. Die verschiedenen Versionen bieten sich für einen Vergleich an, der primär auf den phonetisch wiedergegebenen Liedtext und seine zeitliche Organisation gerichtet ist; im Anhang finden sich die computergestützte Transkriptionen der Ausschnitte, auf denen die Schemata dieses Vergleich basieren (Abbildung 15).

gomes“, „ora-pro-nóbis miúdo“ bekannt. In der Region von Milho Verde wird für dieses Gewächs heute der Name „ora-pro-nóbis“ verwendet; die proteinhaltigen Blätter dieser Pflanze werden als Gemüse gekocht oder zur Heilungsförderung auf Wunden gelegt.

Version 1. „Cantigas de rede II: carregando defunto” (*vissungo* der Totenüberführung), Transkription von Aires da Mata Machado Filho im Distrikt São João da Chapada in den 1930er Jahren (Machado 1985:101); der Liedtext ist hier in Machados Niederschrift wiedergegeben, die sich nach dem Portugiesischen richtet.

Version 2. „Vissungos de mineração: de multa” (*vissungo* der Diamantenförderung: Busse-Lied), Aufnahme durch Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo 1944 in Diamantina, gesungen von José Paulino de Assunção und Garcindo Paulino de Assunção, die aus dem Distrikt Milho Verde stammen (Azevedo/Silva Novo 1944b).

Version 3. Aufnahme des Autors bei einer Totenüberführung aus einer Streusiedlung nach Milho Verde 2001, bei der mehrere Personen sangen, hier allein eine Phrase des Vorsängers und eine zweite Hauptstimme wiedergegeben wurden (Camp 1997-2004, Mini-DV-Aufnahme G11).

Version 4. Aufnahme des Autors von einem *vissungo* der Totenüberführung, gesungen von Antonio Crispim Verissimo 1997 im Distrikt Milho Verde (Camp 1997-2004; vgl. Transkriptionen von Aufnahmen von Nascimento 2001, in: Nascimento Nascimento 2003:82f., 127f.).

Version 5. Aufnahme des Autors von einem *vissungo* der Totenüberführung, gesungen Antonio Crispim Verissimo 2004 im Distrikt Milho Verde (Camp 1997-2004).

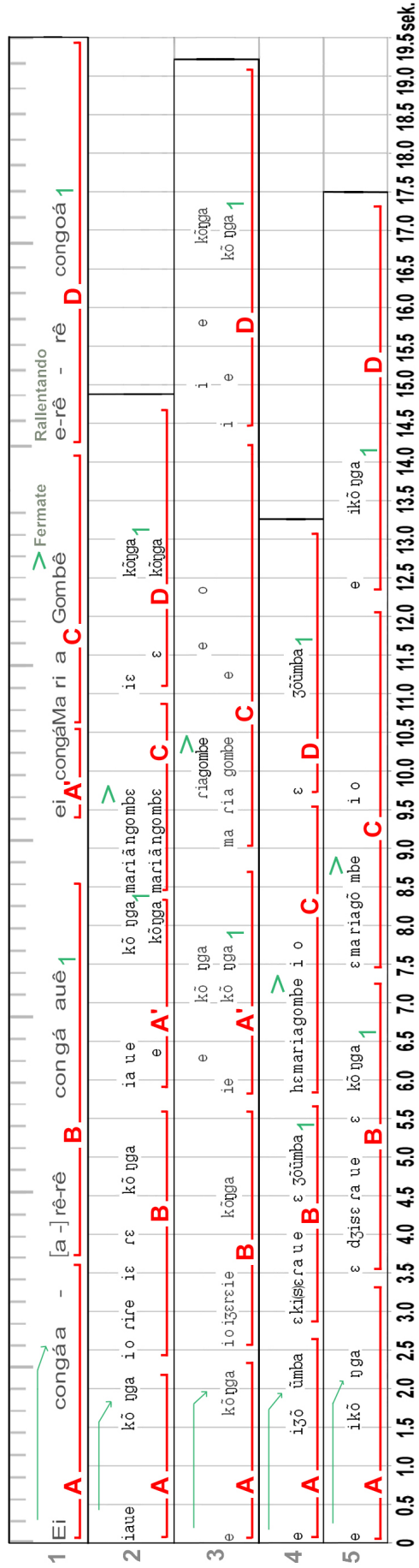


Abbildung 15: Synopse von Phrasen des *vissungo* „Kongá“

Zwischen den verschiedenen Versionen dieses Ausschnittes finden sich strukturelle Parallelen. Ähnliche Liedtext-Motive (in roter Farbe angegeben) sind aneinandergereiht und bilden zwei Teile (ABA' bzw. AB sowie CD). Nach jedem Teil erreichen die jeweiligen Sänger den Grundton (mit einem grünen „1“ angegeben). Motiv C bildet einen Höhepunkt auf dem „e“ von „mariagombe“ (mit einem grünen Akzent angegeben) und den nachfolgenden Vokalen, dies vor allem durch die Länge des Tones, ausserdem bei den meisten Versionen durch einen melodischen An- und dann Abstieg sowie durch den Motivabschluss auf ungefähr einem Ganzton über dem Grundton (ausser in Version 1). Das wiederholt gesungene Wort „kongá“ erklingt zu Beginn in absteigender Melodik (mit einem Pfeil in grüner Farbe angegeben), danach zuweilen auch auf einer mehr oder weniger gleichbleibenden Tonhöhe. Die Lied-Identität ist hier aus einer Kombination von ähnlichen Elementen beim Aufbau, bei der melodischen Kontur, dem Liedtext und dessen rhythmischen Gestaltung deutlich erkennbar. Jede Version hat aber ihre Eigenheiten, die im Vergleich nicht als Differenzen bezüglich einer „Modell-“ oder „Urversion“ zu verstehen sind, sondern als lokalspezifische, individuelle und situational geprägte Tradierungsvarianten.

Dies lässt sich auch zu einer häufig erscheinenden Lied-Einleitung in Aufnahmen von 1944, 1997, 2001 und einer auf Machados Notentranskription basierenden Interpretation von 1982 zeigen, in denen die Sänger den „Vater unser“ anrufen (vgl. dazu *Relação* 1956:77). Die folgende Synopse gibt die Liedtexte in phonetischer Umschrift und seiner ungefähren zeitlichen Organisation wieder. Ferner sind zentrale Tonhöhenbereiche der Gesangsphrase angegeben (grün gefärbt), sowohl längere Töne (gerade Linien) als auch aufeinanderfolgende Wiederholungen auf gleicher Tonhöhe (Wellenlinien). Die Zahlen geben nicht eindeutige Tonstufen an, sondern die ungefähren Tonhöhen in ihrem Intervallverhältnis, die jeweils bis zu einem Ganzton von der Quinte („5“), der kleinen oder grossen Terz („3“) oder dem vermuteten Grundton („1“) entfernt sein können. Diese ungenauen Bezeichnungen dienen hier lediglich der Bestimmung ungefähren Tonhöhenrelationen im Melodieverlauf; im Anhang sind die computergestützten Transkriptionen wiedergegeben, die dem hier vorgenommenen Vergleich zugrunde liegen (Abbildung 16).



- Version 1. „Cantiga para carregar defunto na rede“ (*vissungo* der Totenüberführung), gesungen von Manuel dos Santos mit Gitarrenbegleitung von José Lopes Figueiredo (beide aus Diamantina), Aufnahme von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 1944 in Diamantina (Azevedo/Silva Novo 1944a, 1944b, publiziert als Stück Nr. 24 auf Hart/Marks 1997a)
- Version 2. „Vissungo para carregar defunto na rede“ (*vissungo* der Totenüberführung), gesungen von José Paulino de Assunção und Francisco Paulino (beide wahrscheinlich aus Milho Verde stammend), Aufnahme von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 1944 in Diamantina (Azevedo/Silva Novo 1944a, 1944b).
- Version 3. „Vissungo de mineração: Para secar água“ (*vissungo* der Diamantenförderung), gesungen von Joaquim Caetano de Almeida (aus São João da Chapada), Aufnahme von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 1944 in Diamantina (Azevedo/Silva Novo 1944a, 1944b).
- Version 4. „Religioses Lied“, gesungen von Cecilio Assunção Bela Guarda (aus dem Quartel do Indaiá im Distrikt São João da Chapada), Aufnahme von Gerhard Kubik 1979 im Quartel do Indaiá (Kubik 1979).
- Version 5. „Canto XI“ („Padre Nosso“), nach der Transkription Nr. 1 von Machado (1985:97), gesungen von Geraldo Filme (Samba Interpret aus São Paulo), erstmals publiziert auf Schallplatte 1982 (Canto dso Escravos 2003).
- Version 6. „Vissungos de Milho Verde: cantos para carregar defuntos em redes“ (*vissungo* der Totenüberführung), gesungen von Ivo Silverio da Rocha (aus Milho Verde), Aufnahme von Paulo Dias und Marcelo Manzatti 1997 in Milho Verde (publiziert als Stück Nr. 1 auf Dias/Manzatti o. J.).
- Version 7. *Vissungo* der Totenüberführung, vorgesungen von Ivo Silverio da Rocha während einer Totenprozession nach Milho Verde, Aufnahme von Marc-Antoine Camp 2001 vor dem Dorf Milho Verde (Camp 1997–2004).

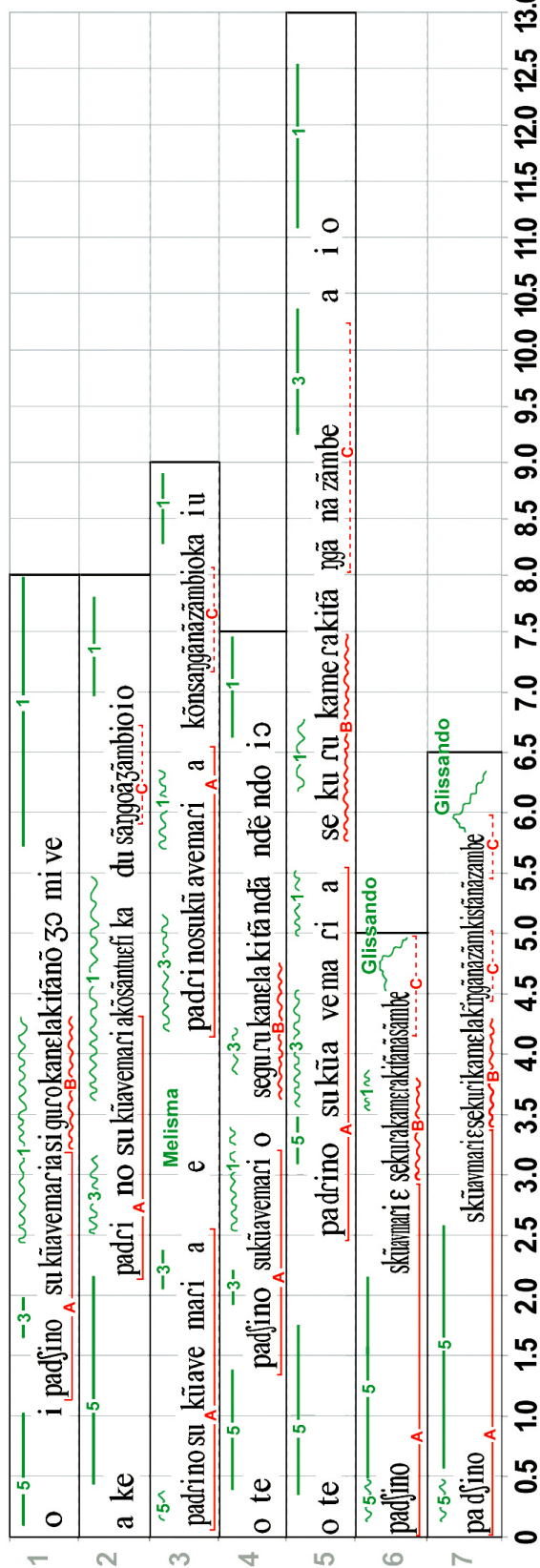


Abbildung 16: Synopse von „Padre-Nosso“-Formeln

Die sieben Versionen der „Vater-unser“-Einleitungsformel zeigen Unterschiede in der Länge und, damit zusammenhängend, im Tempo. Ebenso sind die Liedtexte verschieden, vor allem auf der phonetischen Ebene wie beispielsweise in der Artikulation des Wortes „padre“ (phonetisch: [padri] bzw. [padʃi]) für „Vater“ oder des unbekannten Ausdrucks „camera“, in dem die häufig auftretende Vertauschung von [r] und [l] (vgl. Raimundo 1933:69-75, Mendonça 1973:65) erscheint (phonetisch: [kamera] bzw. [kanɛla]). Der Sänger der Version 2 wiederum besingt etwas „Geheiligt“ (portugiesisch „santificado“, phonetisch genau: [sântuɛfikadu]), was in keiner anderen Version der Formel erscheint. Verschieden sind auch die melodische Ausgestaltung und die Kontrastierung von Haltetönen und Deklamationen. Letzteres ist in den Versionen 6 und 7, gesungen von Ivo Silverio da Rocha, besonders ausgeprägt. An diesen beiden letzten Versionen der „Vater-unser“-Formel kann zudem gezeigt werden, dass der gleiche Sänger bei Verlautbarungen im Abstand von vier Jahren eine Phrase kaum variiert hat.

Allerdings gibt es auch eine Reihe von sehr ähnlichen oder identischen Elemente in den sieben Versionen. In einer tabellarischen Übersicht lassen sich diese in mehreren Versionen auftretenden Elemente auflisten. Wenn ein Element in einer Version präsent ist, ist dies mit einem Kreuzen („x“) angeben (Abbildung 17).

Version Nr.		5	3	4	1	2	6	7
Herkunft des Sängers		S. João da Chapada / S. Paulo (Interpret)	S. João da Chapada		Pinheiro (Diamantina)	Milho Verde		
Jahr der Aufnahme		1930er Jahre / 1982	1944	1979	1944	1944	1997	2001
Merkmal	Motiv A	x	x	x	x	x	x	x
	Motiv B	x		x	x		x	x
	Motiv C	x	x			x	x	x
	Einleitungsvokal(e) mit Halteton	x		x	x	x		
	Phrasenanfang im Bereich der Quinte („5“)	x	x	x	x	x	x	x
	Dehnung (Halteton) der Silbe „no“ im Bereich von Terz („3“) oder Quinte („5“)	x		x	x	x	x	x
	Tonhöhe im Bereich des Grundtones („1“) über Silben des Wortes „Maria“	x	x	x	x	x		
	Halteton am Phrasen-Schluss im Grundton-Bereich („1“)	x	x	x	x	x		
Abbildung 17: Übereinstimmende Elemente der verschiedenen „Padre-Nosso“-Versionen								

In allen Versionen erscheint die Formel „Vater unser mit Ave Maria“ (rot gefärbtes Motiv A: „Padre nosso com Ave Maria“), die häufig mit der Nennung des zentralafrikanischen



göttlichen Wesens *ngana nzambi* verbunden ist (rot gefärbtes Motiv C; im Kimbundu wörtlich: „Herr Gott“). Ebenso findet sich in allen Versionen die in ihrer denotativen Bedeutung nicht eindeutig bestimmbare Silbenfolge „securu“ (phonetisch: [sekuru]) (rot gefärbtes Motiv B), welche vielleicht auf das Kimbundu-Wort *sekulu* für einen statushohen alten Mann zurückgeführt werden kann (Lopes 2003:203). Schliesslich gibt es zahlreiche ähnliche sprachrhythmische und melodische Merkmale in den verschiedenen Versionen (grün gefärbt). Zwar sind bloss in einer „Vater-unser“-Formel alle diese Merkmale präsent, aber die Identität der einzelnen Versionen ist schon durch die Übereinstimmung mehrerer Merkmale gewährleistet.

Im Distrikt Milho Verde wurde und wird diese Einleitungsformel bei Totenüberführungen gesungen (Versionen 2, 6, 7), in der näheren Umgebung von Diamantina ebenso (Version 1). Im Distrikt São João da Chapada hingegen war diese Formel nach Angaben der Sänger eine Einleitung für Lieder der Diamantenförderung (Version 3) oder schlicht ein „religiöses Lied“ (Version 4 und auch 5). Diese „Vater-unser“-Formel tritt in ihrer Funktion als Anrufungsformel des Übernatürlichen ausserdem in weiteren *vissungos* auf.<sup>84</sup>

Differenzen im Gebrauch, wie sie bei dieser Anrufungsformel vorkommen, gibt es bei anderen *vissungos*. Das zuvor diskutierte Lied „Kongá“ zeigt ebenfalls, dass *vissungo* je nach lokaler Überlieferung in verschiedenen Kontexten gesungen werden können. Azevedo gibt für die Version 2 von „Kongá“ ohne weitere Erklärungen an, es handle sich um eine *multa*, durch welche der Arbeitgeber gebüsst werde (Relação 1956:45). Der Sänger der Version 4 sagte mir bei der Aufnahme, „Kongá“ sei ein Schmählid („*vissungo* de insulto“), das dann gesungen werde, wenn eine Totenprozession auf dem Weg aus einer Streusiedlung ins Dorf auf einen Feind des Verstorbenen treffe oder an dessen Haus vorüberziehe; der Feind werde mit diesem Lied beschimpft und wörtlich auch „zum Friedhof gerufen“ („*tá chamando ele pro sumitério*“). Auch die Versionen 1 und 5 von „Kongá“ werden als Gesänge der Totenüberführung ausgegeben. Entsprechendes gilt für Version 3, welche übrigens auf der einzig bekannten Tonaufnahme basiert, die in ihrem angestammten Ritual-Kontext entstanden ist. Das Lied war damals aber nicht an einen Feind gerichtet, sondern drückte die Anstrengung aus, die der beschwerliche Totentransport bei der Steigung zum Dorf Milho Verde verursachte. Entsprechend interpretierten die Sänger das Wort „kongá“ des Liedtextes, obwohl man über dessen genaue Bedeutung sich nicht einig war. Mit Rückgriff auf das Buch von Machado, das in Milho

<sup>84</sup> Machado druckt noch ein weiteres „Padre nosso“ ab (Machado 1985:97, Transkription Nr. 2), und unter den Aufnahmen von Kubik (1979) finden sich verschiedene Verlautbarungen dieser „Vater-unser“-Formel (Originalband-Nr. A66/B/15 und A67/A/03, *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Wien, Archivkopie-Nr. B 24652 und B 24656).

Verde bekannt ist, haben sie das Wort mit „garrafa“ (portugiesisch: „Flasche“) übersetzt (Machado 1985:130), im Zusammenhang mit der Totenüberführung mit „engarrafado“ im übertragenen Sinne von „gestaut“. Damit benannten sie das langsame Vorankommen, das ihnen der mühevollen Aufstieg nach Milho Verde bereitete.

Obwohl die einzelnen Sänger *vissungo* in ihrer individuellen Erinnerung mit einem spezifischen Ort und Gebrauch verbinden, erklangen einzelne Lieder also in verschiedenen Gebrauchszusammenhängen. Dabei mögen innerhalb einer Region je nach Dorf oder Streusiedlung eigene Überlieferungstraditionen bestehen. Ebenso können sich in Interaktionen die unterschiedlichen Überlieferungen angleichen. Dies lässt sich gerade an einem Detail der „Kongá“-Versionen illustrieren. Der gleiche Sänger hat 1997 „juombá“ (phonetisch: [ʒũõm'ba]) gesungen (Version 4), sieben Jahre später „kongá“ (phonetisch: [kõŋ'ga]) (Version 5), was auf den Austausch mit anderen Sängern zurückzuführen ist.

Anpassungen – und vermutlich auch abweichende Entwicklungen – von Liedern betreffen ferner auch das Verhältnis der *vissungo* zu anderen Lied-Repertoires in der Region. So identifizierte ein Sänger aus Milho Verde ein bestimmtes Lied als *multa*, ein anderer jedoch als Gesang einer afro-katholischen Ritualgruppe, die am Marienfest in Milho Verde singt und eigentlich ein eigenes, von *vissungo* getrenntes Liedrepertoire besitzt.<sup>85</sup> Solche Vermischungen entstehen, weil die Mitglieder dieser Ritualgruppe und die Träger der *vissungo*-Praxis die gleichen Leute sind und sich die Lieder der beiden Repertoires stilistisch ähnlich sind. Die Lieder beider Repertoires enthalten „língua“-Ausdrücke und sind in einer responsorialen Struktur organisiert. Lieder können von einem Repertoire ins andere gelangen, wenn sich die Gebrauchskontexte ähnlich sind. So bietet die Ritualgruppe am Marienfest auch *multas* dar, beispielsweise wenn ein Fremder in die Mitte der Ritualgruppe gerät und für seine Entlassung aus dem Kreis der Tanzen- und Singenden eine Strafe zu entrichten hat. Die Ritualgruppe stimmt zudem auch eine *multa* an, wenn sich jemand auf den Thron der am Marienfest traditionellerweise gekrönten Lokalmonarchen setzt. Schliesslich gibt es am Marienfest auch Lieder, in denen sich die Ritualgruppen gegenseitig singend provozieren und duellieren.

<sup>85</sup> Dieses Lied bzw. dieser Liedteil mit den Worten „fala língua de baranco“ wurde gesungen als *multa* im Distrikt São João da Chapada während der 1930er Jahre (Machado 1985:102, Nascimento 2003:17f.) und in Diamantina 1944 [„Vissungos de mineração: de multa“, gesungen von José Paulino de Assunção und Garcindo Paulino de Assunção, Aufnahme vom 17. Februar 1944, Lc 84 A, a (gemäss Relação 1956, Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Nr. 175 A, a = AFS 7845 A, a (gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b)]. Im Distrikt Milho Verde wurde es als „multa“ identifiziert (Nascimento 2003:17f., 79, 92), 2001 von mir bei einer Totenüberführung aufgenommen (Camp 1997-2004).

*Individuelle Erinnerung und kollektive Tradierung*

*Vissungo* werden als oral-aurale Gesangskultur individuell erinnert und kollektiv tradiert. Der Vergleich verschiedener Versionen von *vissungo* zeigt die für oral-aurale Tradierungskulturen charakteristischen Lied-Variationen in Raum und Zeit, die einmal grösser, ein anderes Mal geringer sein können. Der oben gezogene Vergleich zwischen dem *vissungo* „Com licença“ in der Transkription von Machado und der Aufnahme von Azevedo beispielsweise zeigte weitaus grössere Unterschiede als es die in diesem Kapitel gegenübergestellten *vissungo*-Versionen aufweisen (vgl. Kapitel 4). Ferner könnte der Unterschied zwischen zwei Versionen eines *vissungo* so gross sein, dass eine Identität gar nicht mehr erkennbar ist. Ein Identitätsmass, das das Wiedererkennen eines *vissungo* garantiert, lässt sich aus den vorangehenden Beobachtungen nicht verallgemeinern. Es lassen sich lediglich folgende zwei Punkte angeben, die die Varianz unterschiedlicher, lokal und zeitlich auseinanderliegender *vissungo*-Versionen mit Bezug auf die oral-aurale Tradierung beschreiben:<sup>86</sup>

1. *Einheit von Wort, Musik und Praxis in der individuellen Erinnerung:* Die *vissungo* werden von Individuen und besonders einzelnen „Meistern“ erinnert. Diese haben die Lieder als Einheit von Text- und Kontextelementen in einer raum-zeitlichen Sequenz memoriert. *Vissungo* dienen deshalb einerseits als Hilfsmittel der Überlieferung von Einzelementen der Gesangsrituale; beispielsweise erinnern sich Sänger durch einen *vissungo* an konkrete Ereignisse einer früheren Totenüberführung, oder Liedtexte bilden den Rahmen für die Erinnerung von „língua“-Ausdrücken (vgl. Machado 1985:117). Andererseits sind *vissungo* in ihrem untrennbaren Erinnerungsgeflecht von Klang, Bedeutung und Gebrauchszusammenhang auch als „Sprache“ für sich zu verstehen, eine Sprache, die nur in Musik „gesprochen“ werden kann und ihren Sinn erhält. Sänger memorieren und erinnern Aussagen von Liedtexten denn oft auch nicht in den Bedeutungen der einzelnen Vokabeln, sondern als Gesamtzusammenhang einer Kommunikationssituation.
2. *Variierungen und Konstanz in der kollektiven Tradierung:* Während einerseits einzelne Sänger die *vissungo* im Zusammenhang mit Gebrauchssituationen memorieren und abrufen, stimmen Sänger in der kollektiven Ritualpraxis ihre Erinnerungen aufeinander und auf konkrete Situationen ab und verändern dabei ihre individuellen Erinnerungen. Der Variabilität von *vissungo* im Laufe der oral-auralen Tradierung und Praxis steht jedoch eine Konstanz gegenüber. Die Konstanz und Identität verschiedener Lied-Realisierungen werden durch ein Bündel von Eigenheiten ge-

---

<sup>86</sup> Zur Diskussion musikalischer „Werk“-Identität in oral-auralen Tradierungskulturen vgl. Nettel 1974, Lichtenhahn 1994 und Sorce Keller 1998.

währleistet und wahrgenommen: ähnliche Motive des Liedtextes, ähnliche Konturen der Liedmelodie sowie gleichartige sprechrhythmische Gestaltungselemente des Liedes.

Als oral-aural tradierte Lieder waren und sind *vissungo* einerseits individuelles Erinnern von erlebten Gebrauchszusammenhängen, andererseits kollektives Aktualisieren einer „Sprache“ für sich in jeweils immer neuen Situationskontexten. Individuen speichern Vergangenes ab, Gruppen von interagierenden Sängern erschaffen es immer wieder neu für die Gegenwart. Aus dieser zusammengehörigen Zweiheit von individueller Erinnerung und kollektiver Aktualisierung resultieren die Variationen der *vissungo* im Laufe der Zeit. Darin wiederum liegt das scheinbare Paradox der *vissungo*-Tradierung und jeder Gesangs- und Lied-Tradierung: Einerseits ist Tradierung ein *stetes Verändern* von sprachlichen und musikalischen Elementen, andererseits garantiert die Praxis des variierenden Gesangs überhaupt das *fortwährende Bewahren* der Musiktradition.

## 8. Revitalisierung der *vissungo* der Totenüberführung

Verschiedene Lokalforscher und Linguisten haben den „dialeto africano“ in der Region von Diamantina nach Machado aufgenommen. Das ethnolinguistische Interesse an den afro-brasilianischen Vokabeln um Diamantina nahm sogar Ende der 1970er Jahre in Folge eines allgemeinen akademischen Trends merklich zu. Vermehrt untersuchten Wissenschaftler in verschiedenen Regionen Brasiliens lokale Spracheigenheiten afrikanischer Herkunft und die Kulturen, in welche sie eingebettet waren. In der 1978 begonnenen Studie in Cafundó (Bundesstaat São Paulo) beispielsweise zeigte sich, dass die Lokalbevölkerung eine ähnliche „língua“ besitzt, wie sie um Diamantina gesprochen wird (Vogt/Fry 1996, vgl. Kapitel 5).<sup>87</sup> Dasselbst haben Forscher, ebenfalls in den 1970er Jahren, um Milho Verde eine grössere linguistische Datenaufnahme begonnen, worauf das linguistische und musikethnologische Interesse an Liedtexten und Gesang der *vissungo* zunahm. Unter dem Einfluss des wissenschaftlichen Interesses kam es dann zu einer Wiederbelebung der selten gesungenen *vissungo* der Totenüberführung. In diesem Kapitel gehe ich der Revitalisierung der *vissungo* in Milho Verde nach, zu der Forscher in unterschiedlicher Form beigetragen haben.

### *Die Rede vom Verschwinden der afro-brasilianischen Kultur um Diamantina*

Cafundó wurde in den Medien 1978 und in den Folgejahren immer wieder aufs Neue als bedeutender Fund einer „afrikanischen“ Sprachinsel in Brasilien ausgegeben (Vogt/Fry 1996:15-36, 258) und – so Gerhard Kubik (1991:102f.) – in einem „neo-kolonialistischen Sensationalismus“ der um Aufmerksamkeit heischenden Medien sichtbar gemacht. Auch die wiederholten Medien-Berichte über die „língua“ von Milho Verde erhielten den Status einer Ereignismeldung. So „entdeckten“ Journalisten einen Monat nach Cafundó am 25. Mai 1978 auch in Milho Verde einen „Stamm von Afrikanern“, obwohl der Ort wissenschaftlich bereits entdeckt worden war und seit einiger Zeit von einer universitären

<sup>87</sup> Lokale afro-brasilianische Spracheigenheiten untersuchten seit den 1970er Jahren im Bundesstaat Bahia Yeda Pessoa de Castro (1977, 1985), Carlota Ferreira, William W. Megenney, Dante Lucchesi (vgl. 2001) und Alan Norman Baxter, im Südwesten Brasiliens Peter Fry, Carlos Vogt (Vogt/Fry 1996), Maurizio Gnerre, Sônia Maria Queiroz (1998), Mary Francisca do Careno, im Bundesstaat Góias Maria de Nasaré Baiocchi. In der Region von Diamantina haben sich nach Machado verschiedene Forscher dem „dialeto africano“ zugewandt: Mário Roberto Zágari (2002, vgl. Ribeiro 1977, Brandão 1991:59-61), Jürgen Heye (erwähnt in Kubik 1991:71), Carlos Vogt und Peter Fry (1996) sowie Maurizio Gnerre (198-; über das Korpus bei Machado 1985), in jüngerer Zeit schliesslich Lúcia Valéria do Nascimento (2003). Zuvor hatten bereits Azevedo und Silva Novo einzelne Vokabeln aufgenommen („Inquérito de Antônio Félix Veloso“, Aufnahme vom 8. Februar 1944, Lc 20 A und B gemäss Relação 1956, Azevedo/Silva Novo 1944a bzw. Nr. 112 = AFS 7782 gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b), ferner Maria Eremita de Souza (1969) und Dom José André Coimbra (erwähnt in Miranda 1972:105).

Equipe unter der Leitung von Mário Roberto Zágari linguistisch untersucht wurde. Nach dem Zeitungsbericht waren die Bewohner von Milho Verde *bilíngüe*, sprachen neben ihrem Portugiesisch, welches „verkümmert“ und „voller grammatikalischer Laster“ war, auch eine „seltsame Sprache, welche die näheren Nachbarn nicht kennen“.<sup>88</sup> Drei Jahre später publizierte eine Tageszeitung aus São Paulo einen Bericht über den Distrikt Milho Verde unter dem Titel: „Eine Entdeckung in Minas: Bantu-sprechende Afrikaner“ (Brant/Cássia 1981); Zágari, der für den Berichtersteller der Zeitung ein Interview gegeben hatte, schätzte das im Distrikt Milho Verde benutzte Repertoire von lexikalischen Items afrikanischer Herkunft auf 700 Ausdrücke. Zágari hat indes seine in Aussicht gestellte sozio-linguistische Studie über Milho Verde noch nicht publiziert (vgl. Zágari 2002).

Die Zahl der afro-brasilianischen Ausdrücke in der Umgangssprache von Milho Verde erscheint mir jedoch sehr hoch, auch wenn Zágari vielleicht einen besonders guten Zugang zur geheimen „*língua*“ gefunden haben mag und seine Equipe viele Ausdrücke ins Vokabular aufgenommen hat, die – wie beispielsweise Gesangssilben – für die Forscher und auch für die Sänger selbst in ihren denotativen Bedeutungen nicht bestimmt sind. Tatsächlich haben Forscher zu verschiedenen Zeiten in der Region von Diamantina eine weitaus geringere Zahl von afro-brasilianischen Vokabeln dokumentiert und dies als Indiz für das allmähliche Verschwinden der Sprachkultur gedeutet. Machado listete rund zweihundert Vokabeln auf, merkte aber an, dass die „*língua*“ selten gesprochen werde (Machado 1985:117-120). Noch seltener scheint sie heute sowohl in São João da Chapada als auch in Milho Verde gesprochen und in *vissungo* gesungen zu werden (vgl. Nascimento 2003:83). Zurückgeführt wurde das Verschwinden solcher afro-brasilianischen Sprachenelemente auf den sozialen Wandel, der den Vokabeln ihren angestammten Gebrauchskontext allmählich entzieht (Kubik 1991:108f.).

Gemäss Auskunft verschiedener Personen im Distrikt von Milho Verde, waren in dieser Zeit des gesteigerten Interesses an afro-brasilianischen Sprachen, also Ende der 1970er Jahre, letztmals regelmässig *vissungo* bei Totenüberführungen gesungen worden. Gleiches gilt wahrscheinlich auch für den Distrikt São João da Chapada (Nascimento 2003:88f.). Kubik, der ebenfalls Ende der 1970er Jahre in dieser Region war, fand gerade einen Sänger, der ihm unter grossen Erinnerungsschwierigkeiten *vissungo* mit „*língua*“-Ausdrücken vorsang (vgl. Kubik 1979, 1991:67-71). Doch bereits Machado, der ab 1928 als erster die *vissungo* dokumentiert hatte, nahm einen Verlust der *vissungo*-Praxis an (Machado 1985:66, vgl. Azevedo 1967:64f.). Azevedo wiederum sah die Volksmusik Dia-

---

<sup>88</sup> Es handelt sich hier um den im Kapitel 6 zitierten Zeitungsbericht (Cientistas 1978), worin zu Beginn die linguistische Situation zusammengefasst wird: “Os mais velhos falam uma estranha língua, desconhecida até mesmo pelos vizinhos mais próximos, e os mais novos também a entendem e paralelamente falam português atrofiado e cheio de vícios gramaticais”.

mantinas generell durch die „Strasse“ bedroht, auf welcher die dynamische urbane Populärmusik in die ländlichen Gebiete vordrang (Kapitel 3). Jüngere Publikationen mit Referenz auf *vissungo* untersuchen diese Gesänge als „soziale Praxis im Aussterben“ (Nascimento 2003), ordnen sie in die Reihe der „gefährdeten“ musikalischen Ausdrucksweisen ein („The *Endangered* Music Project“, Hart/Marks 1997a) oder deklarieren sie als „extinct music“, die der Bedrohung erlegen ist: „’Endangered’ hardly characterizes the long-lost regional culture of [...] the Afro-Brazilian miners of the Minas Gerais interior and their work-songs – the haunting, monodic *viçungos*“ (Grasse 1999:82). Zahlreich sind die Stimmen, die die Agonie der Arbeits- und Totenritual-*vissungo* lamentieren oder bereits ein Requiem auf sie gesungen haben.

Ich selber konnte auch nur gerade zwei Sänger während meiner Aufenthalte zwischen 1997 bis 1999 im Distrikt Milho Verde für eine arrangierte Aufnahme der dortigen *vissungo* der Totenüberführung gewinnen. Andere *vissungo*-Kenner, die ich für eine Aufnahme angefragt hatte, lehnten es ab zu singen. Ursache dafür mögen zu Beginn meiner Forschungen die Scheu der Bevölkerung gewesen sein, sowohl vor mir als fremden Forscher, als auch vor dem Mikrophon als unbelebten Kommunikationspartner. Die Sänger selbst begründeten ihre Ablehnung dann auch mit einer unvollkommenen Kommunikationssituation. Sie sagten, auf ihren Vorgesang gebe es niemanden zum „Antworten“ (vgl. Nascimento 2003:86, 100). Da in den letzten Jahren viele Männer verstorben seien, die die *vissungo* in ihrer Call-Response-Struktur mitgesungen haben, würde nun ein Chor der Antwortenden fehlen. Für die angefragten Sänger kann das Singen der *vissungo* nicht aus der responsorialen Struktur herausgelöst erfolgen und bedarf der regelmässigen Praxis, in der Vorsänger und Antwortende interagierend das Wissen vergegenwärtigen, aktualisieren und an Jüngere vermitteln.

Die allmähliche Aufgabe der *vissungo*-Praxis während der Diamantenförderung und den Totenüberführungen liegt demnach in der Dysfunktion der oral-auralen Tradierungskultur. Diese wiederum resultiert aus drei Faktoren: 1. die infrastrukturellen Veränderungen, 2. die Wahrnehmung sozio-ökonomischer Unterschiede, die mit der zunehmenden Anbindung der Streusiedlungen an regionale Zentren und grosse Städte gefördert wurde, und 3. die Ausbreitung neuer religiöser Institutionen.

- Der Bau von befahrbaren Strassen bis zu Streusiedlungen ermöglichte es, Menschen und Waren mit Autos ins Dorf oder die Stadt bringen zu können und wieder zurück. Auch Tote musste man deshalb immer seltener zum Dorffriedhof tragen, und *vissungo* wurden deshalb nicht mehr gesungen (vgl. Nascimento 2003:99). In der Diamantenförderung wiederum, die gegenwärtig aufgrund umweltrechtlicher Regelungen meist illegal betrieben wird, setzen Bewohner maschinelle Wasserpumpen ein, deren Dieselmotoren ein gleichzeitiges Singen übertönen würden.

- Abgelegene Siedlungen um Diamantina erleben schon seit geraumer Zeit einen Bevölkerungsschwund, weil viele ihrer Einwohner in Dörfer und Städte ziehen (vgl. Nascimento 2003:58). Dort erblicken Landbewohner grössere Chancen für einen sozio-ökonomischen Aufstieg. Andere wiederum verlassen für längere Zeitperioden im Jahr ihre Streusiedlungen. Als Arbeitsmigranten können sie ein bescheidenes monetäres Einkommen generieren, wie es in der Region um Milho Verde mit ihrer landwirtschaftlichen Subsistenzwirtschaft kaum möglich ist. Migranten verlieren aber die Möglichkeit, im Alltag ihres Geburtsortes mit anderen die *vissungo* regelmässig zu singen.
- Schliesslich etablierten sich seit ein paar wenigen Jahren in der Region Pfingstkirchen. Diese erhielten grossen Zulauf aus der lokalen Bevölkerung, verbieten aber ihren Mitgliedern andere religiöse Praktiken, so auch das *vissungo*-Ritual mit seinen Gesängen.<sup>89</sup>

Im Jahre 1997 erzählte mir der Sänger, der mir damals als einziger *vissungo* für eine Tonaufnahme vorgetragen hatte, die Gesangspraxis des Totentransports sei eine Sache der Vergangenheit (Camp 1997-2004). Sein Sohn, der beim Interview präsent war, wies darauf hin, dass man heute ja Autos und Strassen wie in der Stadt habe, um Kranke zum Spital und Tote auf den Friedhof zu bringen. Der Sänger fügte dann an:

„Auch wenn jemand auf dem Land stirbt, findet man es nicht schön, hier zu singen. Man findet es sehr unzeitgemäss. Man findet *vissungo* sehr traurig.“

Sohn des Sängers: „Es ist eine Sache, die sich im Kopf einprägt und sich nicht mehr vergessen lässt.“

Sänger: „Genau das ist es. Es ist eine Musik... anders als andere Musik.“ [...] „Wie traurig, unter die Erde zu kommen (lachen) [...]. (Dann wieder ernst:) Darum haben die Leute die Gewohnheit verloren, dies zu singen.“

„Mesmo que morre aqui na roça, eles acha feio cantar aqui. [...] Acha muito derrubado [...]. Acha *vissungo* muito triste.“

Filho do cantor: „É uma coisa assim, que grava na cabeça da gente e não sai mais não.“

Cantor: „É isto aí. É uma música mais... diferente das outras músicas.“ [...] „Que tristeza de ficar lá de baixo (risada) [...]. (Novamente sério:) É por isso que o povo desusou cantar isso.“

Einen ähnlichen Kommentar zur *vissungo*-Praxis der Totenüberführung gab der gleiche Sänger auch 2001 in einem Gespräch mit einer Forscherin ab:

<sup>89</sup> Vgl. Nascimento 2003:58f., 98. Die in der Region um Milho Verde präsenten Pfingstkirchen gehören der *Congregação Cristã do Brasil* an, die erste, 1910 in Brasilien gegründete Pfingstkirche (vgl. Mafra 2001:34). Wie viele andere Pfingstkirchen, denen nach der letzten nationalen Zählung über 10% der brasilianischen Bevölkerung angehören (IBGE 2000), zeichnet sie sich durch eine Zentrierung auf den Heiligen Geist, durch teilweise aufwendig inszenierte Riten der Taufe oder des Exorzismus sowie durch einen starken missionarischen Zug aus (vgl. Mafra 2001:54-59).



„Denn das [*vissungo*]-Ritual ist heiss. Es ist nicht ein Ritual so wie beispielsweise bei einem Lied; denn wenn man eine Person in der Ferne singen hört, tut dies dem Herzen wohl, nicht? Ein Lied ist schön! Schön! [...]

Nun, das Problem der *vissungo* [ist es, dass sie] nicht [schön sind]. Der *vissungo*... er ist wahrhaftig... das Volk hat sogar recht, den *vissungo* nicht mehr zu singen, denn er ist nicht schön. [...]

Denn in jeder Art, den *vissungo* zu machen, geschieht jenes, er ist nur... eindrucksvoll, er ist traurig, Leute. Denn wie alles, was mit dem Ende des Lebens zu tun hat, ist er sehr traurig, nicht wahr?“

„[...] Po'que o ritual dele [do *vissungo*], ele é quente. Ele num é um ritual assim, por exemplo, igual, por exemplo, assim uma canção, po'que a gente escuta assim uma pessoa cantá uma canção de longe, agrada o coração, num é? Uma canção é bunita! Bunita! [...]

Agora, o pobrema do *vissungo*, não. O *vissungo*... ele é de verdade... o povo até tem razão de tê parado de cantá, po'que ele num é bunito. [...]

Proque todo modo que se faz com o *vissungo*, acontece aquilo, ele é só... impressionante, ele é triste, gente. Po'que tudo que fô de fim de vida, ele é muito triste, né?“ (zit. nach Nascimento 2003:80).

Der Anlass des Todes, bei dem *vissungo* gesungen wurden, und der Anblick der überführten Toten, deren erstarrter Kopf zuweilen aus dem Tragnetz herauschaute, bestimmte nicht nur die ästhetische Wahrnehmung des Gesangs, sondern auch die Wirkung, die man ihm zuschrieb. Dass sich *vissungo* „in den Kopf einprägen“, wie der Sohn des Sängers sagte, hörte ich wiederholt in Erzählungen der Dorfbewohner von Milho Verde. Das Einschreiben der Lieder im Kopf beschreibt ja generell das Erlernen in oral-auralen Traditionen, in denen nicht Papier oder Datenträger die Speicherträger sind, sondern das im Kopf lokalisierte Gedächtnis. In Milho Verde, wie auch an anderen Orten Brasiliens, benennt man aber das Erinnern von Traditionen eher mit dem portugiesischen Verb für „hüten“ („guardar“), mit welchem das aktive „Festhalten“ und „Überwachen“ des gelernten Wissens im Kopf akzentuiert wird. Das Bild vom Einprägen der *vissungo* hingegen ist eher zu verstehen als unfreiwilliges Erlernen einer Praxis, die nicht mehr leicht aus dem Gedächtnis zu löschen ist. In Milho Verde und den Nachbardörfern erzählten die über Vierzigjährigen, die solche Totenüberführungen regelmässig noch gesehen und gehört hatten, dass man dem Zug nicht begegnen wollte, um danach nicht mit Albträumen gequält zu werden. Ein älterer Bewohner von Milho Verde meinte mir gegenüber 1997, dabei vermeidend, den Totentransport und den Tod beim Namen zu rufen:

„Wenn man so regelrecht *vissungo* sang....  
oh nein.“  
Meine Frage: „Warum?“

„Quando tirava *vissungo* mermo...ah  
não...“  
Pergunta: „Por quê?“

„Jenes beirrte mich... ich wurde... man wurde etwas seltsam, es kam.... mit jenem im Kopf... nur jenes sehend den ganzen Tag. Man konnte am Schlafen sein, sah aber jenes.“

„Aquilo me perturbando... e eu ficava... a gente ficava meio esquisito, veio... com aquilo na idéia... só vendo aquilo todo dia. [Uma] vez podia 'tar dormindo, 'tá vendo aquilo“.

Im Quartel do Indaiá erzählte vor kurzer Zeit ein älterer Bewohner von den *vissungo* der Totenüberführung, die er aber selber nicht lernen und singen wollte: „[...] Denn wenn irgendeine andere Person sterben muss, kommt dieses Singen einem in den Kopf, man erinnert sich, das ist nicht gut.“<sup>90</sup> Machado berichtete für São João da Chapada, dass bei jeder Totenüberführung aus einer Streusiedlung ein mysteriöser Tod angenommen wurde und die Händler ihre Läden schlossen, bevor der Totenzug im Dorf ankam (Machado 1985:48). Im Nachbardorf von Milho Verde erzählte mir eine Frau, dass der Ast, an dem man das Tragnetz mit dem Toten transportiert hatte, jeweils von den Trägern beim Dorfeingang zerschnitten und am Rand des Weges entsorgt wurde, sich dann aber niemand dieser Stelle näherte und sie weiträumig umging. Die Furcht galt den Aststücken, auf den sich der Tod des Leichenkörpers übertragen hatte und nun auch auf die Lebenden übergreifen konnte (vgl. Martins 1983:267f.). Und diese Furcht galt den *vissungo*, in denen viele die Gegenwart des Todes hörten. Die *vissungo*-Ritualpraxis garantierte zwar, dass der Verstorbene im Himmel und die Hinterbliebenen auf der Erde zu ihrer je eigenen Ruhe kamen, in den Liedern klang aber immer auch das Endliche des Lebens mit. Als klingendes *memento mori* hatten *vissungo* zudem die Fähigkeit, visuelle Barrieren zu durchbrechen und somit sogar diejenigen in ihren Bann zu schlagen, die sich vom Anblick des Totenzuges abwandten und hinter Hausmauern in Sicherheit zu bringen suchten.<sup>91</sup>

*Vissungo* galten als machtvoll. Der Gesang war von weit her hörbar und kündigte den Tod an. Wenn jemand die *vissungo* vernahm, die in der weiteren Umgebung des Prozessionsweges den Tod eines Bewohners der Region bekannt gab, und auf einen Totenzug stiess – so erzählte man mir 1997 –, musste man ein Stück weit mithelfen, den Toten zu tragen. Jeder war zur Unterstützung verpflichtet, um die räumliche Überführung des

<sup>90</sup> „[...] Porque quando tem de morrer qualquer uma outra pessoa, aquela cantoria evém na idéia da gente, a gente vai recordano, num é bom não“ (in Nascimento 2003:89).

<sup>91</sup> Eine Parallele zum *vissungo* als klingendes *memento mori* stellen die erwähnten Glockensignale bei Totenritualen dar. João José Reis verweist auf eine medizinische Studie in Salvador da Bahia in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in welcher dem Glockengeläute als Kündiger des Todes eine schädigende Wirkung auf sensible und kranke Personen attestiert wurde. Auf dieser Grundlage wurde dann ein Gesetz in Salvador da Bahia verabschiedet, das die Zahl von Glockenschlägen bei Todesfällen beschränkte. Das Gesetz sah eine Geldbusse und Gefängnisstrafe bei Zuwiderhandlung vor, die Praxis exzessiven Läutens wurde aber weitergeführt (Reis 1991:264-266, 285-287, vgl. 154).

Verstorbenen von seinem Wohnhaus zum Friedhof und den symbolischen Übergang der Seele von der Welt der Lebenden in den Himmel zu gewährleisten. Kam jemand dieser sozialen Verpflichtung des Mittragens nicht nach, dann „verkürzte sich sein Leben“ – er starb also früh. Der Tod und die *vissungos* waren gefährlich, wenn jemand rituelle Regelungen missachtete. Nur bei deren Einhaltung blieb alles in Ordnung.<sup>92</sup>

Zudem waren *vissungos* als Rufe des Todes gefürchtet, wenn sie ausserhalb ihres rituellen Kontextes erklangen. Als ich 1998 noch einmal mit dem gleichen Sänger Aufnahmen der *vissungos* machen wollte, der mir im Jahr zuvor *vissungos* vorgesungen hatte, um im Vergleich von Aufnahmen die Liedvariierungen bei einem einzelnen Sänger untersuchen zu können, lehnte dieser zunächst ab. Zwar hatte er mir bereits gesagt, er singe *vissungos* nicht gerne (vgl. Nascimento 2003:79), war aber 1997 zweimal ohne weiteres für eine Aufnahme bereit gewesen; wie mir ein Sohn des Sängers nachher mitteilte lag es nun aber an der Krankheit seines Bruders, von dem der Sänger den Tod fernhalten wollte. *Vissungos* hätten möglicherweise den Tod herbeigerufen. Einen ähnlichen Fall erlebte ich in einer anderen Streusiedlung, wo mir ein Sänger aufgrund einer ernsten Erkrankung seiner Enkelin *vissungos* nicht vorsang.

Diese Furcht vor der Wirkungsmacht der *vissungos* der Totenüberführung und das Grauen, das die Gesänge oder das ganze Ritual bei vielen ausgelöst hatten, schienen dafür verantwortlich zu sein, dass niemand in der Region von Milho Verde den *vissungos* nachtrauerte. Zwar war verschiedentlich im Distrikt zu hören, dass die Kenntnisse der „língua“, die mit den *vissungos* der Totenüberführung tradiert wurden, bei der jüngeren Generation kaum mehr vorhanden sind; Klagen über den Verlust der Tradition des *vissungos*-Rituals selbst und ihrer Gesangspraxis, habe ich aber nicht gehört. Deshalb hatte ich den Fall der Totenüberführung-*vissungos* 1999 für mich als musikethnographisches Thema abgehakt und zur musikhistorischen Angelegenheit erklärt.

---

<sup>92</sup> Aus Minas Gerais stammt ein Sprichwort, welches wahrscheinlich gerade diesen Glauben ausdrückt, dass das Tragen des Toten vor einer schlechten Beeinflussung durch denselben schützt: „Wer eine Tragbahre schleppt, verliert einen unheilvollen Fluch“ („Quem arrasta banguê, perde cabórge [=caborje]“, Senna 1938:266). José Nascimento de Almeida Prado berichtet vom Bundesstaat São Paulo für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts eine ähnliche Begebenheit. Wenn jemand auf den Zug einer Totenüberführung stiess oder dieser bei seinem Wohnhaus vorbeizog, riefen die Träger des Verstorbenen: „Für die Seelen!“ Derjenige, der es hörte, musste ein Stück weit mittragen helfen, auch wenn er sich davor fürchtete. Half er nicht, erhielt er Prügel (Prado 1947:65). Auch sonst waren Streitereien bei Totentransporten nicht unüblich, besonders weil viele vom Zeitpunkt der Totenwache an fortwährend Zuckerrohrschnaps mit Ingwer tranken und im betrunkenen Zustand leichter zu Auseinandersetzungen neigten (Prado 1947:67, vgl. Machado 1985:48).

### *Vissungo werden als „Kultur“ valorisiert*

Als ich nach zweijähriger Abwesenheit 2001 wieder nach Milho Verde kam, hatte sich etwas verändert. Kurz nach dem wichtigsten Dorffest des Jahres, dem katholischen Marienfest, starb der Chef einer Ritualgruppe, die zu diesem Anlass auftritt und religiöse Lieder singt. Als sein Tod bekannt wurde, besammelten sich Verwandte und Bekannte zur Nachtwache in und vor seinem Wohnhaus in der vom Dorf Milho Verde abgelegenen Streusiedlung Baú. Frauen sprachen und sangen während der Nacht Gebete. Am frühen Morgen legte man den Verstorbenen nicht in ein Tuch und trug ihn auch nicht an Tragstangen zum Friedhof von Milho Verde; die Familie des Verstorbenen hatte einen Sarg zum Haus bestellt und lud diesen mit dem Verstorbenen auf ein Geländefahrzeug. Die Angehörigen und Bekannten folgten dem auf den schlechten Strassen nur langsam vorankommenden Wagen mit dem Sarg des Verstorbenen. Ich selbst ging mit, unterhielt mich mit einem der Söhne des Verstorbenen, passierte die brückenlosen Flüsse, rannte vor den aufgebrachten Wespen davon, deren Nest an einem bewaldeten Wegabschnitt vom vorausfahrenden Wagen gestreift worden war.

Der Sarg wurde nicht bis nach Milho Verde gefahren, sondern ungefähr einen Kilometer vor dem Dorf abgeladen. Die aus Baú kommenden Angehörigen und Freunde des Verstorbenen trafen hier mit den aus dem Dorf Milho Verde entgegenkommenden Bekannten zusammen. Nun formten alle einen Zug, trugen den Sarg den steilen Hang zum Dorf Milho Verde hinauf, ohne dabei den Leichnam mit Ruten zu schlagen und ohne Alkohol zu trinken, aber mit Gesang von sieben verschiedenen *vissungo*. Zwei Männer, einer aus Milho Verde, einer aus der Streusiedlung des Verstorbenen, wechselten sich im Vorsingen ab, während die anderen den Gesang in parallelen Terzen beantworteten, sich der ehemals regelmässig aktualisierten Praxis erinnernd. Mit Einwilligung der beiden zugegenen Söhne des Verstorbenen konnte ich die Lieder aufnehmen, half dabei aber auch, den Sarg zu tragen, damit mein Leben nicht „verkürzt“ wird.<sup>93</sup> Als der Totenzug das Dorf Milho Verde erreichte, trat zum Gesang der *vissungo* das Läuten der Glocken vom Turm der Marienkirche hinzu. In der Kirche öffneten Frauen den Sarg, an dem Verwandte und Bekannte vom Verstorbenen nun Abschied nahmen. Es waren die Frauen, die gemeinsam Gebete sprachen, während sich Männer und darunter auch die Söhne des Verstorbenen nur am Rande beteiligten. Schliesslich wurde der Sarg hinaus und zum Friedhof gebracht, in die Grube eingelassen, die bereits am Vortag ausgehoben worden war. Die Leute entfernten sich schon bald, zerstreuten sich in die Häuser und Schenken des Dorfes.

---

<sup>93</sup> Vgl. dazu die bei diesem Anlass aufgenommenen Lieder „Mamãe cadê“, „Kongá“ und „Padre nosso“, von denen auszugsweise Transkriptionen weiter oben und im Anhang wiedergegeben sind.

Die Wiederaufnahme der *vissungo*-Praxis erstaunte mich, denn nur gerade drei Monate vor dem Tod des Chefs der Ritualgruppe gab die Tageszeitung von Minas Gerais bekannt, sie habe „in Milho Verde [...], 340 Kilometer von Belo Horizonte, die letzte Grenze der während des letzten [19.] Jahrhunderts nach Brasilien gebrachten Sklaven entdeckt“. Der Schreibende zitierte drei Distriktbewohner, die sich zum Kreis der Wenigen zählen, die noch Kenntnisse der „língua“ haben. Sie waren sich einig, dass die afrikanische Kultur hier bald verschwinden würde, sie allein ihre letzten Vertreter seien (Bezerra 2001). Solches hatte auch ich seit Beginn meiner Feldforschungen 1997 von den älteren Afro-Brasilianern in der Region gehört: Niemand interessiere sich wirklich für die *vissungo*, so dass es keine jüngeren Männer mehr gebe, die die Gesänge zu beantworten wüssten. Als an diesem Frühlingstag ein Toter zum Friedhof gebracht werden musste, kam mir in meiner Funktion als Musikethnologe die Aufgabe zu, die *vissungo*-Praxis zu dokumentieren.

Auf meine Frage, warum man nun nach vielen Jahren wieder *vissungo* singe, nannten mir verschiedene Bewohner von Milho Verde dafür den speziellen Abschied, der dem Verstorbenen aufgrund seines Ranges als Chef einer Ritualgruppe zukam. Wohl aber kamen als weitere Gründe für die Revitalisierung und für die positive Einstellung zum Ritual eine Reihe von Anregungen hinzu, die das grosse Forschungsinteresse an den Gesängen begleitete. Zunächst wirkte das kontinuierliche Interesse an der „língua“ seit den 1970er Jahren, insbesondere auch dasjenige von Touristen, die seit den 1990er Jahren Milho Verde in zunehmender Zahl besuchen. Ferner sang ein Bewohner aus Milho Verde 1997 *vissungo* für eine Tonträger-Produktion auf das Band eines Musikethnologen (Dias/Manzatti o. J.). *Globo*, die grösste Fernseh-Anstalt Brasiliens, liess sich 2000 die *vissungo* der Totenüberführung von einem Sänger in Milho Verde vorführen und sendete Aufnahmen davon zu prominenter Sendezeit in ihrem Sonntagabend-Magazin.<sup>94</sup> Schliesslich war ein wichtiger Grund für die Wiederaufnahme der *vissungo*-Praxis das akademische Interesse. Neben meinen Forschungen ab 1997 waren im Distrikt von Milho Verde seit April 2001 von der Bundesuniversität von Belo Horizonte im Rahmen linguistischer Studien Interviews über *vissungo* geführt und die Lieder dokumentiert worden (Nascimento 2003). Forschungstätigkeiten hatten eine grosse Wirkung.

Die beiden an der Forschung von 2001 beteiligten Linguistinnen luden dann 2002 für das jährlich in Diamantina stattfindende akademisch-kulturelle Winterfestival, das Vorträge, Workshops und Konzerte in seinem Programm hat, zwei *vissungo*-Sänger aus dem Distrikt Milho Verde ein. In der Populärmusik sahen die Forscherinnen ein Mittel der

---

<sup>94</sup> Im Oktober 2000 erschien einer der *vissungo*-Sänger vom Distrikt Milho Verde in der Reportage-Serie „Me leva Brasil“, in welcher der Journalist Maurício Kubrusly Brasilianer in abgelegenen Regionen portraitierte (vgl. [fantastico.globo.com](http://fantastico.globo.com)).

Valorisierung der *vissungo* – anders als Azevedo und Machado, die in der „Musik der Strasse“ eine Bedrohung der ländlichen Musik vermuteten. Die Forscherinnen hatten deshalb ein Projekt am Winterfestival angeregt, in dem die beiden *vissungo*-Sänger zusammen mit einer Populärmusikgruppe aus Belo Horizonte eine Konzertdarbietung mit *vissungo* erarbeiteten. Kostümiert in grauen Arbeitskleidern aus grobem Stoff, die aber mit leuchten-farbigem Elementen durchsetzt waren, brachten die beiden Sänger ihre *vissungo* zur Begleitung von Trommeln auf die Bühne. Die grösste Tageszeitung von Minas Gerais berichtete von diesen „Echos aus Afrika“ (Magioli 2002), ein Filmemacher begleitete das Projekt, dessen Resultat zwei Jahre später in Kinos von Belo Horizonte gezeigt und dann auch auf dem Rasenplatz an die Wand der Marienkirche von Milho Verde projiziert wurde.<sup>95</sup> Das Ziel der das Projekt initiiierenden Forscherinnen war es, parallel zu ihren linguistischen Untersuchungen, einen Beitrag zur Erhaltung der *vissungo* zu leisten. Sie wollten durch die Einbindung der *vissungo* in einen ästhetisch-künstlerischen Rahmen dem auf soziale Veränderungen rückführbaren Untergang der „língua“ entgegenwirken (Nascimento 2003:98). Um ihrer Traditionsförderung eine nachhaltige Wirkung zu geben, strebten sie eine Kontinuität in der Zusammenarbeit mit den Sängern von Milho Verde an und veranstalteten am gleichen Winterfestival zwei Jahre später einen Workshop, in dem unter anderem die Erzählungen und Gesänge der Sänger Ausgangspunkt für eine poetische Textproduktion der Teilnehmer waren.<sup>96</sup> Zudem gab es Zusammenkünfte mit gebürtigen Zentralafrikanern, mit denen die beiden Sänger sprachliche Gemeinsamkeiten austauschen konnten. Mit der Populärmusikgruppe aus Belo Horizonte, die sich selbst als Repräsentant afro-brasilianischer Kultur versteht, traten die beiden Sänger noch weitere Male auf. Im Mai 2003 hörte ich sie beispielsweise auf dem Gelände der Bundesuniversität in Belo Horizonte, wo die Sänger aus Milho Verde als „lebendige Bekräftigung unserer Bantu-Vorfahren“ („afirmação viva dos nossos ancestrais bantus“) vorgestellt wurden.

Der Sänger, der mir in Interviews von 1997 *vissungo* vorgesungen und kommentiert hatte (vgl. oben) und beim Projekt am Winterfestival von Diamantina 2002 beteiligt war, erzählte mir einen Monat nach seinen dortigen Auftritten ausgiebig von seinen Erfahrungen:

<sup>95</sup> Sônia Maria de Melo Queiroz / Lúcia Valéria do Nascimento: Workshop „Vissungos: a poesia dos cantos rituais dos negros de Diamantina e do Serro“; Tamboelê / Ivo Silverio da Rocha / Antonio Crispim Verissimo: „Espetáculo Macuco Canengue“, dargeboten am 34. *Festival de Inverno da UFMG* in Diamantina 2002, Konzerte am 12. und 14. Juli 2002 (vgl. dazu Nascimento 2003:69); „Maucuco Canengue“, Film von Pedro Guimarães (2003).

<sup>96</sup> Sônia Maria de Melo Queiroz: „Vissungos: cantos afro-descendentes de morte e vida“, Workshop am 36. *Festival de Inverno da UFMG* in Diamantina, 2004. Ausserdem organisierten die beiden Forscherinnen im Juli 2005 auch in Milho Verde selbst in Zusammenarbeit mit *vissungo*-Sängern eine Veranstaltung.

„[...] der *vissungo* [= *vissungo* der Totenüberführung]... sie sind an ihm sehr interessiert. Ich wurde gerufen, um eine Aufführung zu machen... des *vissungo*. [...] Es erstaunt mich schon, diese Nachfrage danach... [...]. Und sie sagten mir in Diamantina: [eine Stimme einer Studentin imitierend]: ‚Und ihre Söhne, wissen sie [den *vissungo* zu singen]?‘ [Er:] ‚Den *vissungo*, nein!‘ [Die Studentin imitierend:] ‚Höre, das darf nicht vergessen gehen! Lass das nicht hinter Dir! Lehre deine Kinder [...].‘ [Er erzählend:] Doch wir kennen [die *vissungo*] noch... weil es etwas ist, das wir angetroffen haben [=mit dem wir grossgeworden sind]... die Leute haben den Toten transportiert und gesungen... man sang dies viel... ja... auf dem Weg, auf den man das Netz [mit dem Toten] trug, sang man, bat um Unterstützung... durch den *vissungo* selber bat man um Unterstützung, und die weit entfernten Personen hörten es und kamen uns helfen. Und darum ist dies Kultur. [...] Heute gibt es dies nicht mehr!“

„[...] o *vissungo* [de carregar defunto]... estão muito interessado nele. Eu fui chamado pra fazer representação... do *vissungo*. [...] Eu estou bobo como estão nessa procura disso... [...]. E falaram pra mim na Diamantina: [imitando uma outra voz:] ‘E seus filhos, sabem?’ [Ele:] ‘O *vissungo*, não!’ [imitando a outra voz:] ‘Oi, não pode perder, não! Não deixa pra traz, não! Vai ensinando os seus filhos [...]’. [Ele contando:] [...] Pois não, a gente ainda sabe... porque é coisa que a gente achou... o pessoal levando defunto e cantando... cantava muito isso... é... na estrada levando a rede, cantava, pedindo ajuda... no *vissungo* mesmo pedindo ajuda, e as pessoas de longe que escutava ia ajudar. Então isso é cultura. [...] Hoje acabou isso!” (Camp 1997-2004).

Ich frage dann nach, ob er seinen Kindern *vissungo* lehren will.

„Sie mögen dies nicht [...], finden es traurig. [...] Was soll man da machen? Nicht wahr? [...] Und er [=der *vissungo*] ist Kultur! [...] weisst du, das *vissungo*-Ritual kann nicht als schön bezeichnet werden. Aber wir... wir haben es eben angetroffen, wir zeigen den Söhnen, was wir angetroffen haben, nicht wahr... was die alten Zeiten waren, wie es war... wir können davon erzählen. Aber zu sagen, dass der *vissungo* schön ist: Er ist es nicht! Und dort in Diamantina fand man ihn verflucht schön...“

„Eles não gostam [...], acham triste. [...] Fazer o quê? Não é? [...] E é da cultura! [...] até, sabe, o ritual do *vissungo*, ele não é falar que é bonito. Mas a gente de qualquer forma... a gente achou, a gente mostra pros filhos o que que achou, não é... o que era antigo tempo, como é que era... a gente dá pra falar. Mas falar que o *vissungo* é bonito: não é! E lá em Diamantina achou bonito pra danado...” (Camp 1997-2004).

Mit dem gleichen Sänger habe ich auch im September 2004 ein Gespräch über die *vissungo* der Totenüberführung geführt. Er erzählte davon, wie es war, als man während eines Totentransportes um Unterstützung fürs Tragen ersuchte:

Sänger: „Man kommt bei einem Feld oder einer Diamantenförderungsstelle vorbei; die dortige Gruppe von Personen, die wir gesehen haben, weiss durch den Gesang sogleich: Man soll [den Toten] tragen helfen. Die Gruppe lässt sodann ihre Arbeit zurück und... manchmal geht sie nicht ganz bis zum Friedhof mit, aber packt an bis zum Ort, wohin sie mittragen helfen kann. Das ist üblich: Man trägt bis zum Ort, an dem man tragen kann. Wenn du beispielsweise ein Netz [mit einem Toten] dort siehst, der Klient [=du] aber nicht bis Milho Verde gehen kann, so geht er [=du] von hier bis dort... zum Haus von Juquinha [= ein Nachbar] und kehrt dann zu seiner Arbeit zurück. Dies macht man sehr oft so! So ist es!“

Meine Frage: „Machte man [in der Vergangenheit]?”

Sänger: „Man macht dies noch. Wenn jemand auf dem Lande stirbt... denn heute hat das Volk den Makel angenommen, in der Stadt zu sterben.“ [Lachen]

Meine Frage: „Warum Makel?“

Sänger: „Denn wenn jemand krank wird, mit dieser Sache des Autos... Das Auto nimmt die Kultur! Verstehst du? Das Auto nimmt... Denn plötzlich wird einer [aufgrund einer Krankheit mit dem Auto] in die Stadt gebracht, kommt dort an, stirbt, kommt direkt [mit dem Auto] zum Friedhof.“

Meine Frage: „[...] Ist es nicht besser mit dem Auto?“

Sänger: „Aber wo ist... Man kann nicht singen, man hat keine Zeit, die Kultur zu singen.“

Mein Gott! Man hat einfach keine Zeit! Denn [der Tote] wird mit dem Auto gebracht: Wie soll man da die... die Kultur singen? Das geht nicht. [...] In der Zeit, als man zu Fuss oder zu Pferd ging, damals ging das.“

Cantor: „Passa perto de uma roça ou num garimpo, a turma que a gente viu, ‘ocê cantou isto, já ‘tá sabendo: Que é pra ajudar levá. Aí a turma larga lá aquele serviço lá e... vamos que as vezes não vai até o sumitério, mas dá uma de mão até no ponto que pode levá. Que costuma fazer isso: levá até no ponto que pode levá. Por exemplo, as vezes ‘ocê vê uma rede alí, freguês não pode ir até o Milho Verde, ele vai daqui até lá na... pra casa de Juquinha afora e volta pra trás no serviço dele. Usa muito fazer isto! É!”

Pergunta: „Usava?“

Cantor: „Ainda usa. Se morrer na roça... porque hoje que o povo deu prum defeito de morrer na cidade.“

[Risos]

Pergunta: „Porque defeito?“

Cantor: „Porque vsai adoecendo, com o negócio do carro... O carro ‘tá tirando a cultura! Entendeu? O carro ‘tá tirando... Que de repente vai pra cidade, chega lá, morre, já vem pro sumitério.“

Pergunta: „[...] Não é melhor de carro, não?“

Cantor: „Mas quedê... Num pode can... num dá tempo pra cantar a cultura. Ah, meu Deus! Num dá tempo, ué! Porque vem de lá de carro: Como é que canta a... a cultura? Num dá. [...] E no tempo que é de a pé, a cavalo: Aí dá!” (Camp 1997-2004).

Auf meine Frage, warum sich so viele Leute für die *vissungo* interessieren, meinte der Sänger:



„[...] denn viele dieser Sachen kennt das [junge] Volk nicht. Sie fanden es eben nicht vor. [...] Dies [=die *vissungo*-Praxis] ist heute, wie man sagt, überholt. [...] Darum ist dies Teil der Kultur, verstehst du? Eine alte Sache! Es ist eine alte Sache. Es ist das Gleiche wie die Lieder, die man abends vor den Türen [und Häusern einer Stadt] singt, nicht wahr? Ist dies auch üblich dort [in der Schweiz]? Es heisst *serenata*.“

„[...] porque essas coisa, muitas, o povo novo num sabe. Não, porque não achou isso, né. [...] Isso hoje 'tá, como diz, usado. [...]. Antão isso 'tá na parte da cultura, entendeu? Coisa antiga! É coisa antiga. A mesma coisa das canção cantar nas porta as noite, né. Lá [na Suíça] usa isso? Chama serenata“ (Camp 1997-2004).

Der Sänger hatte während meiner ersten Interviews die Wahrnehmung der *vissungo* mit seinem *Parlando* als „nicht schön“ und anders als eigentliche „Lieder“ („canções“) bezeichnet sowie das Auto als Hauptgrund für das Verschwinden der Ritualpraxis der Totenüberführung genannt. In seiner mit anderen Sängern übereinstimmenden Ansicht hatten die *vissungo* ausgedient. Generell war das Aufgeben der aktiven Tradierung der *vissungo* mit keinem Bedauern verbunden. Vielmehr wurde gerade das Auto als ein Symbol des positiv zu bewertenden Anschlusses der Streusiedlungen an die städtische Infrastruktur gesehen. Nach 2002 hingegen wurde das Auto zur Bedrohung der „Kultur“, da Tote seinetwegen nicht mehr mit *vissungo* zum Friedhof getragen wurden. *Vissungo* bezeichnete der Sänger zunächst weiterhin als „nicht schön“, verglich sie dann aber mit den ästhetisch als schön beurteilten „Liedern“ der *serenata*, die mit Gitarre und Blasinstrumenten in den Gassen von Diamantina gesungen werden, und erhob sie schliesslich auch zur „Kultur“. Dieser Wandel in der Wahrnehmung der *vissungo* kündigte sich bereits mit der Wiederaufnahme der *vissungo*-Praxis beim Tod des Chefs der lokalen Ritualgruppe im Jahre 2001 an. Auch diejenigen, die zunächst den *vissungo* als etwas Unheimliches beschrieben hatten, vor dem man fliehen sollte, sangen nun mit. Unter dem Einfluss von uns Forschern hatten sich *vissungo* innerhalb weniger Jahre verändert.

## 9. Zusammenfassung und Fragen zur Valorisierung von Musikkulturen

Im Laufe meines Textes habe ich *vissungu* mit Rekurs auf verschiedene Untersuchungen dargestellt, dabei vor allem die Studie von Aires da Mata Machado Filho ab 1928, das Aufnahmeprojekt von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo von 1944, Dokumentationen des Forschungsaufenthaltes von Gerhard Kubik 1979, die jüngere Forschung von Lúcia Valéria do Nascimento 2001 und eigene Feldforschungsmaterialien aus den Jahren 1997 bis 2004 herangezogen. Darin erscheinen *vissungu* in unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven und in verschiedenen Aspekten, welche ich in ihren Differenzen und Zusammenhängen nun zusammenfassend überblicken möchte.

### *Die vissungu*

In ihrer klanglichen Struktur präsentieren sich *vissungu* in Solo-Aufnahmen zuweilen in einer Aneinanderreihung mehrerer Lieder oder Formteile. Üblicherweise sind *vissungu* aber zweiteilig. In einem ersten Teil wird ein Lied langsam und ohne Bindung an einen regelmässigen Puls gesungen, in einem zweiten, *dobrado* genannten Teil kurze Phrasen wiederholt und gelegentlich dazu eine regelmässige Schlagfolge mit Arbeitsgeräten oder Trommeln markiert. Beide Teile zeichnen sich durch eine responsoriale Gesangsstruktur aus, wobei die Melodie bei Mehrstimmigkeit mit Terz- und Sextparallelen ergänzt wird. Singstimmen haben meist einen Parlando-Ausdruck, der von melismatischen Ornamenten und Haltetönen durchbrochen ist (Kapitel 4 und 5). *Vissungu* sind also vor allem zu hören

- als zweiteilige Sprechgesänge mit responsorialer Struktur (Kapitel 4 und 7);

In unterschiedlichen wissenschaftlichen Blickwinkeln wiederum erscheinen *vissungu*

- als eine Ressource für eine urbane Populärmusik, die einem afro-brasilianischen Selbstverständnis Ausdruck gibt (Kapitel 1);
- als ein regionalspezifisches, rurales Liedrepertoire von nationaler Relevanz, das Grundlage für Kompositionen einer brasilianischen Kunstmusik sein sollte (Kapitel 3);
- als Lieder zentralafrikanischer Herkunft, die mehrheitlich Schwarze in der Diamantenförderungsregion Diamantinas ausgeführt haben (Kapitel 1, 2).

In ihren angestammten Kontext der Region um Diamantina erklingen *vissungu* unter anderem in zwei Gebrauchszusammenhängen. *Vissungu* werden nach einem Regelverstoss gegen die lokale schriftlose Rechtsordnung (Kapitel 5) oder bei der Überführung

von Toten von ihrem Haus zum Dorffriedhof gesungen (Kapitel 6). Aus diesen beiden Gebrauchszusammenhängen, die am meisten der gegenwärtigen Bevölkerung in Erinnerungen und Praxis präsent sind, lassen sich *vissungos* als *gesungene Busse* im zweifachen Sinne verstehen, also

- als eine einbüssende, Ausgleich fordernde Handlung gegenüber einem Menschen, der gegen eine Regel verstossen hat (*multa*);
- als Teil eines Sühne bringenden Rituals vor einem göttlichen Wesen, das die Ordnung unter den Menschen kontrolliert, Regelverstösse bestraft oder nach einem Akt der Busse verzeiht (*vissungos* der Totenüberführung).

Allgemeiner gesprochen sind *vissungos* Kommunikationshandlungen ausserhalb des privaten Bereichs des Wohnhauses, und sie werden in all jenen Beziehungssituationen angestimmt, in welchen eine grosse Distanz besteht zwischen dem Sender einer Botschaft – die *vissungos*-Sänger – und dem Empfänger – die konkurrierende Gruppe, der Fremde, die sozial höhergestellte Person, das göttliche Wesen. Männer ritualisieren ihre Aussagen bei einer solchen Distanz zum Kommunikationsadressaten im Sprechgesang der *vissungos*. Wir können *vissungos* deshalb verstehen

- als oral-aural tradiert, responsorialer Sprechgesang einer Kommunikationshandlung, in der Männer mit einer entfernten sozialen Person einen Ausgleich zu erzielen suchen (Kapitel 1, 5, 6).

### *Die Erforschung der vissungos*

In meinem Text habe ich *vissungos* in den Zusammenhang ihrer Erforschung gebracht. In den wissenschaftsgeschichtlichen Diskussionen wies ich auf Forschungsproblematiken hin, insbesondere bei der Dokumentation der *vissungos* durch Machado. Diese Problematiken betreffen

- die Nichtverfügbarkeit von finanziellen und technologischen Forschungsmitteln;
- die Auswahl des Forschungsgegenstandes und die Formung von Forschungsergebnissen durch tradierte methodische und theoretische Vorverständnisse;
- die Zweckbindung der Untersuchungen.

Diese Problematiken prägten nicht nur die *vissungos*-Studie von Machado, sondern auch die vom Evolutionismus beeinflussten Ergebnisse der brasilianischen „africanologia“, das Aufnahmeprojekt von Azevedo mit seinen nationalistisch-romantizistischen Prämissen sowie Untersuchungen anderer Forscher. Die Zweckbindung war bei Machado und Azevedo der Antrieb zu ihren Forschungen, konfligierte aber mit wissenschaftlichen Er-

kenntniszielen. Die Zweckbindung war das Forschungsziel, die *vissungo* ausserhalb ihres angestammten Kontextes sicht- und hörbar zu machen. *Vissungo* sollten urbanen Komponisten und Musikern als Materialbasis für nationale Musikschöpfungen dienstbar gemacht werden. Diese Zweckbindung der *vissungo*-Forschung führte dazu, dass einzelne Aspekte der *vissungo* aus ihrem angestammten Kontext in den Vordergrund gerückt, andere aber unsichtbar gemacht wurden. Die Publikation von Machado zeigt dies deutlich. Machado strich das „Zentralafrikanische“ und die Bedeutung der Lieder innerhalb einer brasilianischen Nationalkultur hervor, ordnete aber Musik-Notationsfragen der Zweckbindung seiner Forschung nach: Weil *vissungo* ausserhalb der oral-auralen Tradierung genutzt und interpretiert werden sollten, wurden die Gesänge in die allgemein bekannte Fünflinigen-Notation übersetzt, dabei aber ihr wichtiges Merkmal – der sprechende Charakter – nicht gebührend kenntlich gemacht.

Während die Zweckbindung von Forschungen mit deren Erkenntnisinteressen konfliktieren konnte (und deshalb von mir als Forschungsproblematik bezeichnet wurde), lag gerade in der Zweckbindung überhaupt der Grund für die Erforschung und dann auch für die Valorisierung der *vissungo*-Kultur. Machado, Azevedo und andere Forscher wurden durch ihre Zweckbindung zu Forschungsunternehmen angeregt. Sie haben durch ihre Forschungstätigkeit die als Forschungsgegenstand etabliert. Ihre Studien valorisierten *vissungo*. Die Auseinandersetzung mit *vissungo* lässt sich nun idealtypisch als „passive“ und als „aktive“ Valorisierungsbestrebung fassen. Die passive Valorisierung besteht im Interesse an den *vissungo* durch Wissenschaftler und urbane Musiker, die den angestammten Sängern den Wert der Gesangspraxis vorführen, sei es während Forschungen im direkten Kontakt mit Lokalbevölkerungen, sei es indirekt durch ihre Publikationen. In solchen Publikationen machen Forscher eine Musikkultur einem grösseren Publikum bekannt. Sie geben dabei einer Musikkultur eine spezifische Darstellung, verbreiten sie durch ihre Publikationen, zunächst in akademischen Kreisen und einem urbanen, wissenschaftlich interessierten Publikum, dann auch bei Sängern und Musikern der untersuchten Musikkultur; Machados Buch über die *vissungo* und die „língua“ (Machado 1985) ist heute beispielsweise in der Region von Milho Verde bekannt und wird nach meinen Beobachtungen von mindestens einem dort ansässigen *vissungo*-Sänger regelmässig konsultiert.

Die genauen Auswirkungen dieser passiven Valorisierung sind schwierig zu fassen, da Berichte zu den komplexen Interaktionen zwischen den involvierten Akteuren fehlen. Für die Entwicklungen in den letzten Jahren lassen sich Auswirkungen jedoch in Grundzügen an den *vissungo* der Totenüberführung in der Region von Milho Verde nachzeichnen (Kapitel 8). Die *vissungo* waren in einer breiteren Öffentlichkeit zunächst lange unbeachtet geblieben, und sie wurden immer seltener in Milho Verde gesungen. Durch das

wissenschaftliche Interesse jedoch kam es zu einer Belebung des *vissungo*-Rituals. Die erfolgte Revitalisierung der *vissungo* mit ihrer Förderung von Sängern war Resultat einer „aktiven“ Valorisierung. Sie bestand in einer Vermittlungsarbeit, in welcher Akademiker die Gesänge bekannt machten, Popularmusiker die *vissungo* auf Tonträgern interpretierten und jüngst auch traditionelle Sänger für Konzerte auf die Popularmusik-Bühne bestellt wurden. Unter dem Einfluss der Forscher nahmen Bewohner in der Region von Milho Verde das Totenritual wieder auf, welches während mehrerer Jahre nicht mehr begangen worden war.

### *Zwei Schlussfolgerungen zur Valorisierung von vissungo*

Auf das von Aussen bekundete Interesse an der *vissungo*-Kultur haben Sänger und andere Bewohner von Milho Verde positiv reagiert. Einige *vissungo*-Sänger haben die Förderung ausdrücklich begrüsst und die von Aussen induzierte Revitalisierung aktiv und pragmatisch umgesetzt. Musikethnologen wie ich hingegen hinterfragen, diskutieren und problematisieren immerfort. Bezüglich der Valorisierungsbestrebungen von Forschungen möchte ich aus meiner Erzählung über *vissungo* der Totenüberführung in Milho Verde und unter Berücksichtigung der Untersuchung von *vissungo* generell deshalb zwei entgegengesetzte Schlussfolgerungen ziehen.

#### *Erste Schlussfolgerung*

Die Geschichte des *vissungo* zeigt, wie ein Ritual mit seinen Gesängen ohne fortwährende Praxis untergründig und stumm weiterlebt, und wie ein solches Ritual revitalisiert und in einer zeitgemässen Form aktualisiert werden kann. Dafür müssen nur fremde Vorurteile, welche die afro-brasilianischen Kulturträger selber internalisieren mussten, durch eine wissenschaftlich gestützte Anerkennung abgebaut werden. So sind *vissungo* nicht unheimliche Lieder und die Totenüberführung nicht ein gefährliches Ritual, sondern die Gesänge erfüllen eine wichtige Funktion bei der Bewältigung des Todes einer nahestehenden Person. So sind *vissungo* auch nicht eine „seltsame“ oder durch das Auto überholte rituelle Ausdrucksweise, sondern können in heutiger Zeit eine Repräsentationsfunktion für die Regionalkultur annehmen und als historisch fundierte Tradition vielleicht eine kulturtouristische Anziehungskraft ausüben. Und so erhält in Interaktionen mit Forschern die „*língua de nego*“, welche nach schulischer Norm als inkorrekt gilt, unter dem Aspekt eines „*dialeto africano*“ einen neuartigen Wert. Den Kennern spricht man dadurch nämlich kulturell bedeutende Sprachkompetenzen zu und eröffnet ihnen die Möglichkeit für ein positives, „afrikanisches“ Selbstverständnis.

Entsprechend ist die den *vissungo* zugeschriebene „Afrikanität“ zwar nicht ein historisch beweisbares Faktum, aber Resultat einer adäquaten Beleuchtung in einer

afrozentrischen Perspektive. Die wiederholten Hinweise zur zentralafrikanischen Herkunft der *vissungó* ist als Geschichtserzählung zu verstehen, die zu eurozentrischen und rassistischen Konzeptionen ein notwendiges Korrektiv bildet. Afrikanische Kulturelemente in der brasilianischen Gesellschaft wurden lange unterschlagen, weil viele Intellektuelle in Brasilien an biologistische Rassenkonzeptionen des 19. Jahrhunderts, an die Rückständigkeit afro-brasilianischer Kulturen und an eine Teleologie der „Weisswerdung“ der sich vermischenden „Rassen“ Brasiliens glaubten (vgl. Skidmore 1994:71-98, 151-175). *Vissungó* sind aber nicht „survivals“ einer tiefen Zivilisationsstufe – wie in einer evolutionistischen Akkulturationstheorie angenommen –, ebenso wenig Vorformen einer brasilianischen „nationalen Folklore“, sondern als eine regionalspezifische und zentralafrikanisch geprägte Musikkultur zu verstehen. In der angestrebten Valorisierung der *vissungó*-Kultur erhalten ihre Träger als dreifach sozial Marginalisierte – als sozio-ökonomisch Benachteiligte, als Landbewohner, als Afro-Brasilianer – eine individuelle Wertschätzung und eine Anregung zur Tradierung ihres kulturellen Wissens.

Dabei bietet der flexible Umgang mit der Tradition die Chance, die Ritualpraxis auf die modernen Bedingungen abzustimmen. Im Jahre 2001 wurde in Milho Verde für den verstorbenen Chef einer Ritualgruppe des Marienfestes die traditionelle Totenüberführung wieder aufgenommen und an die gegenwärtigen Möglichkeiten angepasst. Die Bevölkerung nutzte den heutzutage verfügbaren Autotransport, folgte dann aber auch der Tradition und trug auf dem letzten Teil der Wegstrecke den Sarg des Verstorbenen zum Gesang von *vissungó*. Noch kurz zuvor war der Autotransport von vielen als Grund für das Verschwinden der Totenritual-Praxis genannt worden; er liess sich dann durchaus mit der Tradition vermitteln. Die Revitalisierung der *vissungó* in Abstimmung mit der Möglichkeit des Autotransportes zeigt denn das Anpassungsvermögen von oral-auralen Tradierungskulturen.

Den Wissenschaftlern mit ihrem Prestige als Produzenten sozio-kulturellen Wissens kommt die Aufgabe zu, marginalisierte Kulturen in Momentaufnahmen zu dokumentieren, bekannt zu machen und damit zu valorisieren. Anzustreben ist diesbezüglich ein Dialog mit den Kulturträgern und eine direkte Unterstützung ihrer Praxis, wie es Wissenschaftler in Brasilien bereits in den 1930er Jahre begonnen haben. Damals fanden Träger afro-brasilianischer Kulturen in Wissenschaftlern Mitstreiter gegen polizeiliche Repressionen ihrer Kultpraxis und nahmen an akademischen Debatten teil. Am ersten, 1934 in Recife abgehaltenen *Congresso afro-brasileiro* waren neben den „Doktoren“ auch „intelligente Analphabeten und Semi-Analphabeten mit direkten Kenntnissen der afro-brasilianischen Angelegenheiten“ beteiligt, wie beispielsweise afro-brasilianische Kultvorsteherinnen oder Köchinnen

(Freyre 1937:348). Durch eine solche Einbindung fühlen sich Träger traditioneller Kulturen Ernst genommen und nicht bloss als „Objekte“ wissenschaftlicher Forschung. In diesem Sinne handelten viele Forscher in den letzten Jahren in der Region von Diamantina und waren im Austausch mit Sängern aus Milho Verde auf Dialog und anerkennende Förderung bedacht. Ich habe selbst erlebt, wie stolz *vissungo*-Sänger aus Milho Verde waren, als sie 2002 und danach an verschiedene Orte reisen, als „professores“ ihr Wissen der „língua“ und der *vissungo* an Veranstaltungen präsentieren und ein Diplom der renommierten Bundesuniversität nach Hause tragen konnten, das ihnen die Teilnahme an einer wissenschaftlichen Veranstaltung bescheinigte.

Forscher vermögen also dem drohenden Verschwinden musikalischer regionaler Vielfalt entgegenzuwirken. Sie können Musikkulturen durch Publikationen bekannt machen und valorisieren sowie einzelne Sänger fördern, damit deren Ansehen erhöhen und das lokale Interesse an der Vermittlung von traditionellem Wissen anregen. Sie können auch die Zusammenarbeit zwischen traditionellen Musikern und Populärmusikern in die Wege leiten. Und sie können damit Unterstützung bieten für eine Vermittlung traditioneller Musik an ein urbanes Publikum.

### *Zweite Schlussfolgerung*

Der Fall *vissungo* der Totenüberführung zeigt, wie Sänger dazu gebracht wurden, eine als unheimlich erlebte und vom übermässigen Alkoholkonsum begleitete Ritualpraxis, deren spezifische Ausdrucksformen durch infrastrukturelle Verbesserungen keinen funktionalen Grund mehr haben, als rurales afro-brasilianisches Exotikum wiederzuerfinden. Weil wir Forschende an den *vissungo* der Totenüberführung interessiert waren und darauf insistiert hatten, dass diese Lieder nicht sterben dürfen, liess man sie in einem anderen Geist wieder auferstehen.

Die *vissungo*-Kultur der Totenüberführung war Ausdruck der Notwendigkeit, Verstorbene von Streusiedlungen auf den unbefahrbaren und brückenlosen Wegen zum Dorffriedhof zu bringen, damit die Toten dort ihre Ruhe finden und nicht in der Erinnerung der Lebenden herumgeisterten. Die „Kultur“ hingegen, die mit der urbanen Nachfrage nach *vissungo* geschaffen wurde, entstammte dem Bedürfnis von Akademikern, Journalisten und Musikern nach einer exotischen Ware (vgl. Vogt/Fry 1996:32f.), die als „Wurzel“ afro-brasilianischer Musik imaginiert werden konnte (vgl. Kubik 1991:12, 182). Lokale Sänger präsentierten denn auch *vissungo* zusammen mit Erklärungen über „Kultur“, die nicht aus ihrer eigenen kollektiven und individuell internalisierten Wertausrichtung stammen, sondern aus dem Diskurs von Akademikern und Volksmusikforschern angeeignet worden sind. Das Interesse an den *vissungo* nutzten die angestammten Träger zwar, ohne aber dass sie

selbst die Nachfrage nach ihren „nicht-schönen“ Liedern verstanden haben, und ohne dass sie sich vom Druck erwehren konnten, Erwartungen nach „Authentizität“ ihrer „Kultur“ zu erfüllen. Mit einer in Milho Verde anzutreffenden Vorstellung gesprochen, war es also nicht das mythologische „quilombo“ – ursprünglich eine Siedlung geflohener Sklaven – mit seiner autonomen Organisation und der Möglichkeit zur Selbstbestimmung, die diese „Kultur“ hervorbrachte.

Durch die auf wissenschaftlichem Prestige abgestützte Definition der *vissungó* als „zentralafrikanische Kultur“ wurde der Blick von der heutigen Gesangskultur abgelenkt auf eine entschwundene und deshalb imaginationsoffene Vergangenheit. *Vissungó* konnten als Ursprung des *samba* oder gar der brasilianischen Musik generell vorgestellt werden, deren Träger wiederum als „Stamm“ von „Bantusprechenden Afrikanern“. Romantizistisch-kulturkritische Stimmen plädierten für die Erhaltung dieser kulturellen Vergangenheit und auferlegten der traditionellen Musik ein Modernisierungsverbot. So stand bei Azevedo und Machado die „Strasse“ metonymisch für einen negativen urbanen Einfluss auf die brasilianische Volksmusik, und in jüngerer Zeit wurde das Auto für das Verschwinden der *vissungó*-Praxis verantwortlich gemacht. Dabei wurde aber vergessen, dass im ländlichen Lebensalltag Strassen und Autotransport eine wichtige Voraussetzung sind, um die Bewohner der abgelegenen Streusiedlungen aus der Isolation zu führen, ihnen einen Zugang zur modernen Welt zu ermöglichen und Entwicklungschancen zu bieten. Bei der „kulturellen“ Valorisierung der „zentralafrikanischen“ oder „national relevanten“ *vissungó* wurde denn häufig die sozio-ökonomische Situation der ruralen Bevölkerung ausgeblendet. Die *vissungó*-Kultur war aber gerade durch diese ungünstige Situation bedingt und wurde mit dieser assoziiert – im übrigen eine Situation, die auch gegenwärtig noch weitgehend der Veränderungen harrt, wie die prekäre Infrastruktur in der Region, die fehlende medizinische Betreuung, die Arbeitslosigkeit, die sozio-ökonomischen Nachteile des grössten Teils der Bevölkerung zeigen. Eine Rezensentin der in der Reihe „The *Endangered* Music Project“ publizierten Tondokumente, die Azevedo 1944 aufgenommen hatte (Hart/Marks 1997a), bemerkt denn auch, meist seien nicht die Musiktraditionen in ihrer Tradierung „bedroht“, sondern ihre Träger in ihrer physischen Existenz gefährdet (Sandler 1999:571). Musikkulturen, die Musikethnologen hörbar machen, werden häufig von Menschen tradiert, die unter schwierigen Bedingungen leben.

Musikethnologische Forschung zeigt möglicherweise nicht weniger Engagement, wenn sie keine aktive Förderung betreibt, sondern sich lediglich auf ihre Forschungskompetenzen beschränkt, marginalisierte Musikkulturen aus wissenschaftlicher Distanz genau untersucht, in ihren verschiedenen Facetten sicht- und



hörbar macht und die Ergebnisse in der akademischen „Geheimsprache“ zur Diskussion stellt. Damit machen sie Musikkulturen bekannt und schaffen die Voraussetzung für deren Anerkennung. Aus der aktiven Förderung von Musikern ziehen die Betroffenen oftmals gar keinen zusätzlichen Gewinn. Gerade in Milho Verde profitierten traditionelle Sänger von der Valorisierung ihrer *vissungo* nur in geringem Masse auch ökonomisch. Zudem waren es nur einzelne wenige Sänger, die zu solchen Vorteilen kamen, nicht aber auch diejenigen Kenner der Lieder, die zu medienscheu sind, um auf einer Bühne zu singen, und ebenso wenig alle anderen, die als Antwortende der Vorsänger ebenfalls Träger der *vissungo*-Kultur sind.

Die *vissungo*-Forschung tendierte dazu, einzelne Elemente in Exotika zu verwandeln, normativ festzuschreiben und Träger zur Tradierung zu forcieren. Dies führte zu Widersprüchen, was sich in zwei Punkten erläutern lässt.

Erstens wurden die gebrauchsgetränkten Konnotationsfelder der „língua“-Ausdrücke immer wieder in wissenschaftlichen Übersetzungslisten auf je eine Klangform und denotative Bedeutung gebracht, obwohl sie von ihren Sprechern fortwährend verändert wurden. Ebenso repräsentierte Machado die *vissungo* in den üblichen und von Interpreten einfach lesbaren Notentranskriptionen, obwohl sich damit das schwierig bestimmbare, für die Lieder zentrale Merkmal des Parlando nur andeuten liess. Die „língua“ und die *vissungo* lassen sich in ihrer klanglichen Variabilität gerade nicht eindeutig festschreiben. Sie leben von der Fähigkeit ihrer Träger leben, sie situational zu variieren und anzupassen.

Zweitens wurde der Ausdruck *vissungo* normativ zum eingrenzbaaren Repertoire von Lied-„Werken“, die Schwarze bei der Diamantenförderung singen. Aber *vissungo* bezeichnete wahrscheinlich lange Gesungenes generell und lässt sich nicht als Gattung mit relativ festen Grenzen fassen. *Vissungo* sollten deshalb im Zusammenhang mit der regionalen Gesangstradition generell untersucht werden. So wie in São João da Chapada in den 1930er Jahren *vissungo* während rituellen Zeremonien gesungen worden waren (Machado 1985:70f.), so pflegen und tradieren Bewohner des Distriktes Milho Verde heute im Rahmen des jährlich stattfindenden Marienfests ein Liedrepertoire, das im gleichen Stil wie die *vissungo* gesungen wird. Zu diesem Anlass wenden sich Ritualgruppen singend an die Gottesmutter Maria, tragen Rivalitäten untereinander aus und stimmen eine *multa* an, wenn eine Regel missachtet wird. Die Lieder dieser Ritualgruppen werden in Milho Verde zwar nicht als *vissungo* bezeichnet, weisen aber zentrale Merkmale dieser *vissungo* auf: viele „língua“-Ausdrücke, kontrastreicher Gesangsstil (Parlando, Melismen, Halbtöne, Rufe), responsoriale Gesangsstruktur. Weshalb sollte man also die Erhaltung des Repertoires der Totenüberführung fördern, wenn Gesangsstil und Kultur der *vissungo* in anderen lokalen Verlautbarungen präsent sind, ohne aktive Förderung

von Forschern tradiert werden? Warum sind die *vissungo* der Totenüberführung zu erhalten, wenn man schon während mehrerer Jahre ohne sie auskam?

Diese beiden gegensätzlichen Schlussfolgerungen über die Revitalisierung der *vissungo* sind beide für sich einseitig. Sie sind Konstrukte der in Wirklichkeit komplizierteren gegenseitigen Einflüsse zwischen Musikern traditioneller Kulturen und den sie passiv valorisierenden und aktiv fördernden Forschern. Die Schlussfolgerungen implizieren in der präsentierten Dichotomisierung jedoch Fragen. Welche Werte bringe ich als Musikethnologe in eine Musikkultur ein? Welche Auswirkungen hat meine musikethnologische Arbeit in der Musikkultur? Überlegungen zum Verhältnis zwischen Musikethnologen und Musikern möchte ich in verallgemeinerter Form zum Schluss aufnehmen.

### *Musikethnologische Valorisierung traditioneller Musikkulturen*

Musikforschende sind Kulturschaffende in einer musikalischen Vielfalt, in welcher einzelne Musikkulturen sicht- und hörbar gemacht werden müssen, um wahrgenommen zu werden. Musikforschende arbeiten häufig mit Musikern der von ihnen untersuchten Kulturen zusammen, indem sie Tonträger produzieren, Konzerte veranstalten und damit wesentlich dazu beitragen, Musikkulturen Gehör zu verschaffen. Musikethnologen beispielsweise sind oft die Organisatoren des „going public“ von Musikern traditioneller Gesellschaften. Sie vermitteln den Musikern einen Platz auf einer regionalen, nationalen oder gar internationalen Bühne zur Präsentation ihrer ästhetischen Ausdrucksformen – und dies nicht zuletzt auch darum, weil Musikethnologen während ihren kontinuierlichen Feldforschungen an einem selben Ort eine Sozialisierung durchleben, emotionale Bindungen zu Musikern aufbauen, allenfalls selbst zu Musikern einer Musikkultur werden und sich allgemein gesprochen nie gänzlich dem „going native“ erwehren. Aus diesen engen Beziehungen zwischen Musikern und Forschern werden Musikkulturen wirkungsvoll valorisiert und für sein neues Publikum aus der musikalischen Vielfalt herausgehoben.

Doch nicht allein mit der aktiven Förderung von Musikern nehmen Musikforschende einen valorisierenden Einfluss, bereits mit dem scheinbar passiven Bekanntmachen einer Musikkultur, wie es beispielsweise auch aus meiner eigenen Arbeit resultieren kann. Oft wird eine gegenwärtige oder vergessene Musikkultur überhaupt erst durch eine Forschungspublikation wahrgenommen, zunächst von einem akademischen Publikum, aus dem sich einzelne einer erneuten Untersuchung der Musikkultur hingeben, dann möglicherweise auch von einer breiteren Öffentlichkeit. Damit wird eine Musikkultur schliesslich auch als potentiell Objekt für eine private oder staatliche Förderung sicht- und hörbar gemacht. Staatsorgane beispielsweise haben begonnen, traditionelle Musik mit einem Titel staatlicher Anerkennung auszuzeichnen und sie durch dieses „branding“

zu fördern („Kulturerbe Brasiliens“, Decreto 2000) – dies nach dem Modell des *Unesco*-Kulturerbe-Programms, das mit der *Unesco-Konvention zur Wahrung des immateriellen Kulturerbes* nun auch traditionelle Musik einschliesst (Unesco 2003, vgl. Kurin 2004). Um titelberechtigt zu werden, müssen Musikkulturen nach den Anforderungskriterien überprüft werden, was musikethnologische Forschungen und Dokumentationen einschliesst. Wurde eine Musikkultur bereits untersucht und ist sie durch Forschungspublikationen schon in breiteren Kreisen bekannt, begünstigt dies üblicherweise eine Titelausprache. Musikethnologen betreiben Kulturpolitik durch das Publizieren ihrer Forschungen. Insofern Forschungspublikationen Musikkulturen sicht- und hörbar machen und dabei auch deren kulturelle Relevanz wissenschaftlich legitimieren, kommt der Forschung eine kulturpolitische Bedeutung zu.

Musikforschung ist deshalb nicht eine in wissenschaftlichen Institutionen abgeschlossene Tätigkeit. Musikethnologen beispielsweise sind als Feldforscher, als wissenschaftliche Schriftsteller und als Tonträgerproduzenten oder Kulturveranstalter „cultural brokers“ (Bendix/Welz 1999, vgl. Geertz 1960) und Mitarbeiter einer „heritage industry“ (Kirshenblatt-Gimblett 1995). Sie wählen musikalische Ausdrucksformen traditioneller Gesellschaften aus und machen sie bekannt, benennen sie sprachlich, vermitteln sie an fremde Hörer und repräsentieren sie vor den Augen und Ohren der angestammten Musiker. Damit beeinflussen die Musikethnologen die Wahrnehmung einer Musikkultur, einschliesslich die Selbstwahrnehmung von deren Trägern. Musikethnologen werden zu Akteuren in Tradierungsprozessen (vgl. Kauman Shelemay 1997); mit ihren ästhetischen und theoretischen Vorstellungen, die sich allerdings im Laufe der Zeit ändern können, gestalten sie ihren Forschungsgegenstand.

Musikethnologen ergänzen heute oft ihre passiven Valorisierungsbestrebungen und ihre aktive Förderung von Musikern durch eine „aktivierende“ Unterstützung, eine, die auf „capacity building“ von Musikern und Musikgruppen ausgerichtet ist. In einer kontinuierlichen Zusammenarbeit unterstützen Musikethnologen dabei die Musiker einer Musikkultur, damit diese ihre eigenen Kulturmanager werden. Musikern traditioneller Gesellschaften wird damit die Möglichkeit angeboten, Fähigkeiten und Organisationsstrukturen für eine selbstbestimmte Valorisierung entwickeln zu können. Beispielsweise haben die Ritualgruppen in Milho Verde jüngst mit Unterstützung von auswärtigen Personen – darunter auch ich als Musikethnologe – einen Verein gegründet, um als juristische Person die formale Grundbedingung für den Zugang zur staatlichen Kulturförderung und privaten Stiftungen zu erfüllen. Zwar hatte sich in Milho Verde gezeigt, dass die Gründung eines Vereins aufgrund lokaler gesellschaftlicher Konflikte und des verbreiteten Analphabetismus sowie aufgrund einer komplizierten staatlichen Bürokratie nicht einfach ist (Camp 2006). Doch bereits anderthalb Jahre nach der Vereinsgründung wurde im Herbst 2005 den Ritualgruppen eine finanzielle Unterstützung durch ein staat-

liches Förderungsprogramm gewährt; in ihrem Projektgesuch hatten die Ritualgruppen auch die Förderung von *vissungo* eingeschlossen. Sie werden nun in lokalen Anlässen die Tradierung der Lieder der Totenüberführung selbst zu fördern suchen.

In meiner Auseinandersetzung mit *vissungo* und ihren jüngsten Entwicklungen in der Musikkultur von Milho Verde stellten sich mir als Musikethnologe oftmals Fragen nach den konkreten Zielen der Musikforschung und nach dem „Wie“ der Förderung von Musikkulturen. Betreffend Valorisierungsbestrebungen, marginalisierte Musikkulturen durch Tonträger hörbar zu machen und Musiker durch Konzerte zu fördern, waren dies Fragen zur normierenden Einflussnahme aktiver Förderungsbestrebungen. An der Wahrnehmung der *vissungo* im Laufe der Zeit zeigt sich nämlich exemplarisch, dass in der musikethnologischen Forschungsarbeit die fördernde Anerkennung von Musikern einerseits und die romantizistische Verklärung, ideologische Vereinnahmung und fremdbestimmte Normierung von Musikkulturen andererseits sehr nahe beieinander liegen. Unter den verschiedenen Valorisierungsbestrebungen von Musikkulturen ist deshalb besonders auch das genaue musikethnologische Hinhören und Beobachten zu fördern, welches die Menschen im Mikrokosmos ihrer musikalischen Kommunikation zu verstehen versucht.

## Anhang 1: Karte der Region

*Anmerkung:* Auf dieser Karte sind lediglich die im Text erwähnten Lokalitäten und einige grössere Ortschaften (mit ihren älteren Namen in Klammern) eingetragen.

Die durchgezogenen Linien bezeichnen asphaltierte Verbindungen, die punktierten Linien unbefestigte Fahrwege. Für die Strassenabschnitte zwischen Verzweigungen und Ortschaften wurden approximativ die Distanzen in Kilometern angegeben.



## Anhang 2: Afro-brasilianische Vokabeln in der Region von Milho Verde

Für die folgende Tabelle wurden einige afro-brasilianische Substantive und andere Sprachausdrücke aus dem Dorf Milho Verde und zwei Streusiedlungen in der Umgebung des Dorfes (Ausente und Baú) ausgewählt, wie sie in verschiedenen Quellen seit 1944 anzutreffen und nach Regeln des Portugiesischen notiert worden sind. Darunter finden sich auch Vokabeln, die ich selber bei meinen Feldforschungen aufgenommen habe und 2005 durch Mithilfe von Vítor Kawakami überprüfen konnte. Das Geschlecht der meisten Substantive ist nicht definiert, wie dies auch bei afro-brasilianischen lexikalischen Items anderer Regionen und in zentralafrikanischen Sprachen wie dem Kimbundu der Fall ist (vgl. Queiroz 1998:85f.). Die portugiesische Übersetzung der Ausdrücke lag mir überall vor, ausser bei den Gesängen, die auf den Tonaufnahmen von 1944 zu hören sind (Azevedo/Silva Novo 1944a, 1944b; notiert in der Tabellenspalte „Verschiedene“).

Meine Liste afro-brasilianischer Vokabeln zeigt deren Variabilität, die einerseits auf den Sprachwandel im Laufe der Zeit, andererseits auf die Transkribienten zurückgeht. Damit ist das Problem des Hörens und Notierens angetönt, das je nach sprachlicher Herkunft des Transkribienten und seines Vertrautheitsgrades mit den lokalen Spracheigenheiten differieren kann (Kubik 1991:94). Ich habe beispielsweise beim gleichen Sprecher in verschiedenen Interviews und Gesprächen ein Wort anders betont gehört als andere („pipokê“, nicht „pipoque“), in einem anderen Fall das gleiche Wort desselben Sprechers unterschiedlich notiert („ójira“, „onjira“, „oujira“). Offenbar gibt es ausserdem unterschiedliche Bezeichnungen für die gleiche Sache, so für „Ochse“ („maêni“, „ongombi“) oder für „Priester“ („inganga“, „góngu“; vgl. „gonga“/„gongu“ für Kirchenglocke).

Die hier aufgelisteten Vokabeln machen lediglich einen Bruchteil der in der Region gebräuchlichen afro-brasilianischen Ausdrücke aus. Die Gesamtzahl afro-brasilianischer Vokabeln kann jedoch nicht angegeben werden, weil eine systematische Datenaufnahme in den Haushalten der Region ausserhalb der Möglichkeiten meiner Forschung lag. Dabei wäre es gerade lohnenswert, im überblickbaren Gebiet um Milho Verde für jedes lexikalische Item seine Distribution als aktive oder passive Wissenskomponente, seine phonetischen Varianten sowie seine Wortverbindungen aufzunehmen. Es würde sich in Milho Verde wahrscheinlich zeigen, dass die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten die Zahl der lexikalischen Ausdrücke um ein Vielfaches übersteigen. Wörter lassen sich im Sprechakt kontextbezogen und in Periphrasen mit unterschiedlichen Bedeutungen belegen, wie dies in einer Studie eines afro-brasilianischen Vokabulars in einer anderen Region von Minas Gerais gezeigt wurde (Queiroz 1998:91-93).

Die hier versammelten Ausdrücke betreffen unterschiedliche Alltagsbereiche der ländlichen Subsistenzwirtschaft und des gesellschaftlichen Lebens. So finden sich Bezeichnungen für die Haus- und Nutztiere (Hund, Katze, Huhn, Schwein, Ochse, Pferd),

für die wichtigsten Nahrungsmittel (Mais- und Maniokmehl, Reis, Bohnen, Speck, Fleisch, Zuckerrohrprodukte), jedoch keine Vokabeln für Gemüse und Früchte-Sorten, deren Eigennamen im Portugiesischen häufig auf eine indigen-amerikanische Sprache zurückgehen. Ferner finden sich Bezeichnungen der Menschen in ihren Altersklassen (Kind, Mädchen, Frau, alte Frau), einen Hinweis auf soziale Konflikte (Revolver, Ordnungshüter), dann auch Ausdrücke für die in der Region geförderten Mineralien (wobei der gleiche afro-brasilianische Ausdruck einmal Goldvorkommen, ein anderes Mal Diamanten bezeichnet). Schliesslich trifft man auf eine Reihe von Ausdrücken, die mit dem Transport von Toten aus Streusiedlungen in den Dorffriedhof in Verbindung stehen (Leichnam, Tragbahre etc., vgl. Kapitel 6). Viele Ausdrücke finden sich in Varianten auch an anderen Orten der Region von Diamantina, einige sogar in anderen Teilen Brasiliens (vgl. Machado 1985, Schneider 1991, Vogt/Fry 1996, Queiroz 1998, Lopes 2003).

Hinweise zu Beziehungen dieser afro-brasilianischen Ausdrücke zu phonetisch und semantisch ähnlichen Vokabeln in Bantu-Sprachen (Kimbundu, Kikongo, Umbundu), die in der für diese Sprachen üblichen Schreibweisen wiedergegeben sind (in der Tabellenspalte „Bantu-Sprachen [und lateinische Sprachen]“), verdanke ich António dos Santos Pinto (vgl. Cacciatore 1988, Schneider 1991, Daeleman 1991-1993, Vogt/Fry 1996, Houaiss 2002, Lopes 2003). Aus der Gegenüberstellung von afro-brasilianischen und zentralafrikanischen Ausdrücken lassen sich Hypothesen zum Sprachwandel formulieren. So sind beispielsweise die Anfangsnasale der Bantu-Sprache in den Ausdrücken in Milho Verde wie auch anderswo in Brasilien nicht vorhanden, entweder durch die Eliminierung der Anfangsnasalisierung selbst oder durch Voranstellen eines Vokals verlustig gegangen (*ngana* > „gana“ oder „ingana“, vgl. Machado 1985:122f., Raimundo 1933:74, Mendonça 1973:49-51, Castro 1977:60). Morpho-syntaktische Einflüsse zentralafrikanischer Sprachen auf die Regionalsprache von Milho Verde lassen sich allerdings aus der Liste nicht ableiten. Vielmehr deutet vieles darauf hin, dass ein solcher Einfluss geringe Wirkung hatte; die seltenen Verben der afro-brasilianischen Sprache um Milho Verde beispielsweise werden durchgängig nach den üblichen Regeln der portugiesischen Sprache konjugiert („*ele kuendou*“: „er ist gegangen“). Schliesslich lassen sich Bedeutungsverschiebungen zwischen zentralafrikanischen Ausdrücken und Vokabeln aus Milho Verde erkennen. So weist eine wahrscheinliche Etymologie von „ingoma casaka“ (Revolver) auf das in den Bantu-Sprachen verbreitete Wort *ngoma* für Trommel. Die Beziehung mag in der klanglichen Ähnlichkeit zwischen einem Trommelschlag und einem Knall eines Schusses liegen, vielleicht aber auch in einer Analogie zwischen der Macht einer Schusswaffe und derjenigen trommlerischer Wirkungskräfte.

„Lingua“ im Distrikt von Milho Verde (erste Zeile: Informant / zweite Zeile: Quelle)						
Nicht genannt	Laurindo Divino de Jesus	Nicht genannt	Antonio Crispim Verissimo	Ver-schiedene	Antonio Crispim Verissimo	
Souza 1969	Brant / Cássia 1981	Vogt / Fry 1996:285-341	Camp 1997-1998	Bezerra 2001	Nascimento 2003:121-123	Camp 2002-2005
ongira						ojira
andarú	andaru		ójira / onjira	ungira	ogira	andurá / oujira
omenhá	Nenha	omenha			omengue	omenhá
					mossoroco	mossoróca
		carunga	kalunga		kalunga	kalunga
engana-zambe	ingananzambi		inganazambi	inganazambi	inganazambe	inganazambi
inganga			góngu			inganga
			assemá	assemá	assemá	assemá
mavú	mavu	mavu / marru	mavu		mávu	mávu
	quinvimba	quinvimba (quinuimba)	kimvimba		kimbimba	kimvimba
uarangara		uarangara				andô
urunanga		orunanga				
		orunanga de quinuimba [= Kleid des Toten]	uanda		bangüê	
		uendar				
cumbara		cumbaraiêto [= grosses Dorf, Stadt]	kumbara		kumbara	kumbara
onjó	onjo	onjo / enjo	onjó	anjó	onjó	onjó
onjó de engana-zambe	onjo de ingananzambi					onjó de ngananzambi
	gunga	gunga	gonga		gongo	gonga / gongu
		Pangara-nguenga				[an ein Wort erinnert er sich auf meine Fragen nicht]
ossangê		orosanje		orassange	arasangue	orossângui
engoma-casaca				ingomacasaqui	ingoma casaca	ingoma casaka
canguro			kangúru	cangúru	kanguru	kangúru
		anguro			anguru	ongúru



Ivo Silvério da Rocha Camp 2001-2005	Verschiedene [in Klammer angegebenen, notiert von Camp 1997-2004, wenn nicht anders vermerkt]	Portugiesisch (Deutsch)	Bantu-Sprachen (und lateinische Sprachen)
		caminho (Weg)	Kimbundu <i>njila</i> : Weg
anderú	oirirá / onjira [Geraldo do Carmo Santos, traditioneller Gesang am lokalen Marienfest, 1998, 2001-2004]	fogo, fósforo, isqueiro (Feuer oder Feuermacher)	- Kimbundu <i>ndalu</i> : Feuer - Umbundu <i>ondalu</i> : Feuer
omenhá		chuva, água (Regen, Wasser)	Kimbundu <i>menha</i> : Wasser
		chuva grossa (Wasser in Form starken Regens)	
kalunga	- kalunga [José Paulino de Assunção in Gesängen, aufgenommen von Azevedo 1944a, 1944b] - kalunga [traditioneller Gesang am lokalen Marienfest, 2001-2004]	água, mar, água de rio (Wasser, Meer, Flusswasser)	Kimbundu <i>kalunga</i> : Grösse, Meer, Tod, Macht ausserhalb menschlicher Kontrolle
gananzambi / inganazmbi	nganazambi / nganazambê / ganzambê / zambê [José Paulino de Assunção in Gesängen, aufgenommen von Azevedo 1944a, 1944b] - gananzambi / zambi [traditioneller Gesang am lokalen Marienfest, 2001-2004]	Deus (Herrgott)	Kimbundu <i>nzambi</i> : Gott (mit geschlossenen Schluss-“e”: Vokativ- oder Akzentuierungsform)
inganga	- inganga [traditioneller Gesang am lokalen Marienfest, 2001-2004] - unganga [Luis Mundeu aus Serro, zit. in Ribeiro Miranda 1972:105]	padre (Priester)	- Kimbundu <i>ngana</i> : Herr - Kimbundu <i>kimbanda</i> : Heiler
	assemá [José Paulino de Assunção in Gesängen, aufgenommen von Azevedo 1944a, 1944b]	céu (Himmel)	Latein <i>ad summa</i> : zum Höchsten Kikongo <i>ansema</i> : weiss
mávu		terra, cemitério (Erde, Friedhof)	- Kimbundu <i>mavu</i> : Erde - Westafrikanische Gottheit
	nanguê [Antonio Crispim Verissimo in <i>vissungo</i> der Totenüberführung, 1997-2004]	defunto, morto (Verstorbener)	- Kimbundu <i>kimbi</i> : Toter - Kikongo <i>mvumbi</i> : Leichnam - Kikongo <i>kimimba</i> : Kreisender Vogel, in den sich ein Zauberer verwandelt hat, um den Menschen den Tod eines Menschen anzukündigen
andô		morte (Tod)	- Umbundu <i>langala</i> : ausgestreckt daliegen - Portugiesisch <i>andou</i> : er ist gegangen
	orunanga [Antonio Crispim Verissimo in einem <i>vissungo</i> der Totenüberführung, 1998]	roupa (Kleider)	Umbundu <i>onanga</i> : Tuch, Kleider
	bangüê [verschiedene Personen in São Gonçalo do Rio das Pedras 2004, dem Nachbardorf von Milho Verde]	rede para carregar defunto (Netz, in das der Tote für den Transport zum Friedhof gelegt wird, auch Tragbahre)	- Kimbundu <i>mbangala</i> : Gehstock, Holzstab - Kimbundu <i>uanda</i> : Netz
kuenda	- kuenda / Kuendê [José Paulino de Assunção in Gesängen, aufgenommen von Azevedo 1944a, 1944b] - kuenda [traditioneller Gesang am lokalen Marienfest, 2001-2004]	andar, dançar (gehen, tanzen)	Kimbundu (und andere Bantu-Sprachen) <i>ku enda</i> : gehen
	kumbara [José Paulino de Assunção in Gesängen, aufgenommen von Azevedo 1944a, 1944b]	vilarejo, comércio (Dorf)	- Kimbundu <i>kumbala</i> : im Dorf - Umbundu <i>ombala</i> : Hauptort
onjó		casa (Haus)	- Umbundu <i>onjo</i> , Haus - Kimbundu <i>nzo</i> : Haus
onjó de ngana-zambi		casa de Deus = igreja (Haus Gottes = Kirche)	Vgl. „Haus“ und „Gott“
gunga / gongu		sino, guiso (Kirchenglocke)	Kimbundu (und Umbundu) <i>ngunga</i> : Glocke
[an ein Wort erinnert er sich auf meine Fragen nicht]		enterro (Beerdigung)	- Kimbundu <i>panga</i> : Grab Grube - Kimbundu <i>ungana</i> : Prozessionszug, Umzug (Vogt/Fry 1996:329)
orossângui		galinha (Huhn)	Kimbundu <i>sanji</i> : Huhn
		revólver (Revolver)	- Verschiedene Bantu-Sprachen <i>ngoma</i> : Trommel - Kimbundu <i>dikanza</i> : Schrapplidiophon
kanguru		polícia, soldado (Ordnungshüter)	Kimbundu <i>kangulu</i> : kleines Schwein, Ferkel
onguro		porco (Schwein)	- Kimbundu <i>ngulu</i> : Schwein - Umbundu <i>ongulu</i> : Schwein

„Lingua“ im Distrikt von Milho Verde (erste Zeile: Informant / zweite Zeile: Quelle)

Nicht genannt	Laurindo Divino de Jesus	Nicht genannt	Antonio Crispim Veríssimo	Ver-schiedene	Antonio Crispim Veríssimo	
Souza 1969	Brant / Cássia 1981	Vogt / Fry 1996:285-341	Camp 1997-1998	Bezerra 2001	Nascimento 2003:121-123	Camp 2002-2005
ongoró		ongoro	ongoró	angoró	ongoro	ongoró
engombê		omgombe	maêni [=milchkuh?]	ongome	ongombe	maêni / ongombi
imbuá		imbuá			anguá	ambuá
calucimba		carofimba / quimpracaca				kalussimba
ocito	massengue	osito			oxita	ochita
olelá					orera	o(u)rera
massango	massangro		massámbi	marsame	massangue	marsámbi
pipoquê	pipoque	candango	pipokê	pipoquê	pipoque	pipokê
opungo	iupungo [= Nahrungsmittel, alimento], ocema [=Maismehl, fubá]			apumbo	apumbo	apúmbu / ofúmbu
moutombou		mutombo / mutongo			otombo	otombu
	oique		oêki	uique	uiki	uiki
viango	uruganja	orongonja / rongonja			oranganja	orunganja
			injara			injara
	macaibo		okaia			okaio
vipaco	vipaco					
tipungá				quipongo		kipungu
anguira					jamba	jambá
jambá	jamba	jamba	kachambi / orongóia			kachambi / oronângui / orongóia
seculo	seculo	macuro / nacuro / naguele / uaceto / uaguetto / nacuruacucua	makuku		macuco	makuku
		carenga / carango			macuca	makuka
indambi	indambi			andame	andambe	andambi
	caiumim				kaimina	kaimina
cassú-caná		carungar / cusucanar				
	canengue	canengue / marauangue / marruangue	kanêngui		kanengue	kanêngui
		catito	katito			
	exoa	exoa	kioa		kióua	kioa
	viquimbanza	viquimkimba				riquimbanza

Ivo Silvério da Rocha Camp 2001-2005	Verschiedene [in Klammer angegeben, notiert von Camp 1997-2004, wenn nicht anders vermerkt]	Portugiesisch (Deutsch)	Bantu-Sprachen (und lateinische Sprachen)
ongoró	ongoró [Geraldo do Carmo Santos, 1998]	cavalo (Pferd)	- Kimbundu <i>ngolu</i> : Zebra - Umbundu <i>ongolu</i> : Zebra
	ngombi / ongombi / ongombê [José Paulino de Assunção in Gesängen, aufgenommen von Azevedo 1944a, 1944b]	boi, vaca (Ochse, Kuh)	Kimbundu <i>ngombe</i> : Ochse, Kuh
amuá		cachorro (Hund)	Kimbundu (und Kikongo) <i>mbua</i> : Hund
kanissimba		gato (Katze)	- Umbundu <i>okalosimba</i> : Kätzchen (Vogt/Fry 1996:295) - Umbundu <i>okiki</i> : Katze
oxite		carne (Fleisch)	Kimbundu <i>xitu</i> : Fleisch
olela		toucinho (frittiertes Speckstück)	Umbundu <i>olela</i> : Speck
		arroz (Reis)	- Kimbundu <i>massangu</i> : Mais (eine spezielle Art) - Kikongo <i>nsangu</i> : Getreidekörnerchen
		feijão (Bohnen)	- Umbundu <i>oxipoke</i> : Bohnen - Kimbundu <i>kandanda</i> : Bohnen
	opungo [traditioneller Gesang am lokalen Marienfest, 2001-2004]	fubá, angú (gemahlener Mais, Polenta)	- Kimbundu <i>epungu</i> : Mehl - Kimbundu <i>fuba</i> : Mehl - Kikongo <i>mfuba</i> : Mehl - Umbundu: <i>iputa</i> : Polenta
matombô		farinha de mandioca (Maniokmehl)	Kimbundu <i>mutombo</i> : Maniok
uiki		rapadura (Block aus Zuckerrohrmelisse)	Umbundu <i>owiki</i> : Honig
		cachaça (Zuckerrohrschnaps)	- Kimbundu <i>dianga</i> : feiner Zuckerrohrstiel, Rute - Umbundu <i>olongandja</i> : Kalebasse, Verteidiger
Onjara	injára [Geraldo do Carmo Santos, 1998]	fome, falta (Hunger, Mangel)	- Kimbundu <i>nzala</i> : Hunger - Umbundu <i>onjala</i> : Hunger
makaio		fumo, cigarro (Tabak, Zigarette)	Kikongo <i>dikaia</i> ( <i>mafomo</i> ): (Tabak-)Blatt [Plural: <i>makaia</i> ]
vipako		dinheiro (Geld)	- Kimbundu <i>kipaka</i> : Geld - Umbundu <i>ovipako</i> : Früchte, Reichtum, Güter
		chapéu (Hut)	- Kikongo <i>mpu</i> : Hut - Kimbundu <i>kimbunga</i> : Hut
jambá	jambê, jambi [Antonio Crispim Veríssimo in einem <i>vissungo</i> der Totenüberführung, 1997]	ouro (Gold)	Umbundu <i>djambo</i> : Lohn, Bezahlung
kaichama / orongóia		diamante (Diamant)	- Umbundu <i>djambo</i> : Lohn, Bezahlung - Umbundu <i>orongoya</i> : geizig, hartnäckig
makuku		homem, homem velho (Mann, alter Mann)	- Kimbundu <i>sekulu</i> : ältester Onkel, statushoher alter Mann - Kimbundu <i>uakuka</i> : alt sein - Kikongo <i>nkulu</i> : alter Mann - Umbundu <i>ukulu</i> : alte Person - Umbundu <i>ova-kulu</i> : ältester Bruder
makuka		mulher velha (alte Frau)	- Kikongo <i>nengua</i> : Mutter - Kikongo <i>nkaka</i> : Grossvater, Grossmutter - Kimbundu <i>uakuka</i> : alt sein - Umbundu <i>ukulu</i> : alte Person
	andambi [José Paulino de Assunção in Gesängen, aufgenommen von Azevedo 1944a, 1944b]	mulher, mulher solteira (Frau, alleinstehende Frau)	- Umbundu <i>ndama</i> : Geliebte, Konkubine (Vogt/Fry 1996:308) - Französisch (und Portugiesisch) <i>madame</i> : Dame
kaiminá	kaimira [Geraldo do Carmo Santos, 2004]	menina, moça nova, mulher (Mädchen, Frau)	- Portugiesisch <i>menina</i> : Mädchen - Verschiedene Bantu-Sprachen <i>ka</i> -Präfix: Diminutiv
		casamento, casar (Heirat, heiraten)	Kimbundu <i>ku sakana</i> : heiraten
kanêngui		menino, criança (Bub, Kind)	- Kimbundu und Kikongo <i>ndenge</i> : Kind - Verschiedene Bantu-Sprachen <i>ka</i> -Präfix: Diminutiv (beispielsweise im Kimbundu <i>kandenge</i> : jüngeres bzw. neugeborenes Kind)
		pequeno (klein)	Kimbundu <i>kaxitu</i> : Klein-Tier
		bobo (Dummkopf, dumm)	Kimbundu <i>kioua</i> : dummlich
riquimbanza		caixa (Marschtrummel)	- Kimbundu <i>kimanga</i> : Kessel - Kimbundu <i>mbanza</i> : Königsstadt - Kikongo <i>mbanza</i> : Königreich

### Anhang 3: Melodie-Analysen der „Padre Nosso“

#### Version 1:

„Cantiga para carregar defunto na rede“ (*Vissungo der Totenüberführung*), gesungen von *Manuel dos Santos (aus Pinheiro, Diamantina)* mit Gitarrenbegleitung von José Lopes Figueiredo (Diamantina), Aufnahme vom 8. Februar 1944, realisiert von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo mit einem RCA Victor MI 12702, Schallplatte Nr. Lc 21 B, a (gemäss Relação 1956 und Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Schallplattenkopie der *Library of Congress* Nr. Nr. 113 B, a = Bandkopie Nr. AFS 7783 B, a (gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b). Für die Melodie-Analyse wurde die auf Compact Disc publizierte Aufnahme verwendet (Stück Nr. 24 auf Hart/Marks 1997a), die auf den Archivaufnahmen der *Library of Congress* (Washington, D. C.) basiert (Azevedo/Silva Novo 1944b). Unter den *vissungo*-Aufnahmen ist diese die erste, die Luiz Heitor Corrêa de Azevedo in Diamantina realisiert hat. Die hohe Lage der Singstimme und die Gitarrenbegleitung sind aussergewöhnlich für *vissungo*. Die Worte des Liedes sind auf der Aufnahme kaum hörbar.

#### Version 2:

„Vissungo para carregar defunto na rede“ (*Vissungo der Totenüberführung*), gesungen von *José Paulino d Assunção (wahrscheinlich aus Milho Verde stammend) und Francisco Paulino (aus Milho Verde)*, Aufnahme vom 13. Februar 1944, realisiert von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo mit einem RCA Victor MI 12702, Schallplatte Nr. Lc 57 B, a (gemäss Relação 1956 und Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Schallplattenkopie der *Library of Congress* Nr. 148 B, a = Bandkopie Nr. AFS 7818 B, a (Azevedo/Silva Novo 1944b). Für die Melodie-Analyse wurde die zweite Aufnahme verwendet.

#### Version 3:

„Vissungo de mineração: Para secar água“ (*Vissungo der Diamantenförderung*), gesungen von *Joaquim Caetano de Almeida (aus São João da Chapada)*, Aufnahme vom 14. Februar 1944, realisiert von Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Euclides Silva Novo mit einem RCA Victor MI 12702, Schallplatte Nr. Lc 62 A, b (gemäss Relação 1956 und Azevedo/Silva Novo 1944a) bzw. Schallplattenkopie der *Library of Congress* Nr. 153 A, b = Bandkopie AFS 7823 A, b (Azevedo/Silva Novo 1944b). Für die Melodie-Analyse wurde die zweite Aufnahme verwendet.

#### Version 4:

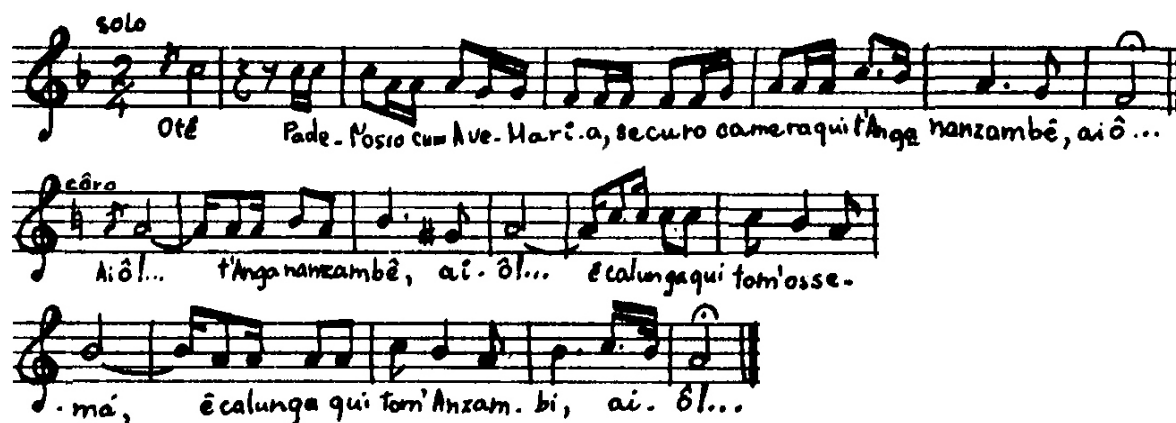
„Religiöses Lied“ ohne genauere Spezifizierung, gesungen von *Cecilio Assunção Bela Guarda (aus dem Quartel do Indaiá im Distrikt São João da Chapada)* mit anderen Singstimmen im Hintergrund, Aufnahme vom 7. Mai 1979, realisiert von Gerhard Kubik im Quartel do Indaiá, Originalband-Nr. A67/A/04-06, *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Wien, Archivkopie-Nr. B 24657 (Kubik 1979). Auch auf anderen Aufnahmen von Kubik am gleichen Tag und am gleichen Ort ist die „Padre-Nosso“-Formel zu hören (Originalband-Nr. A66/B/15 und A67/A/03, *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Wien, Archivkopie-Nr. B 24652 und B 24656).

#### Version 5:

5a) „Canto XI“ („Padre Nosso“) (Canto dos Escravos 2003), basierend auf der Transkription Nr. 1 in Machado 1985:97, gesungen von *Geraldo Filme (Samba Interpret aus São Paulo)*, erstmals publiziert auf Schallplatte 1982. Weil der Aufnahme viel Hall beigemischt worden war, bedurfte die

computergestützte Analyse der Korrektur durch den Höreindruck. Am Schluss dieses Einleitungsabschnittes treten Glocken ein und später auch eine Trommel.

5b) Mit blauen Linien wurden in der graphischen Darstellung die Noten der ersten sieben Takte des „*Padre Nosso I*“ eingefügt, das von Antônio Carlos Araújo Sobrinho und Aires da Mata Machado in *São João da Chapada* während der 1930er Jahre transkribiert worden war. Diese Transkription wurde für diese Graphik um etwas mehr als 7.5 Ganztöne bzw. als eine übermäßige None nach unten transponiert. Bei Machado übersteigt in den letzten beiden Takten die Silbenzahl des Liedtextes die Anzahl Notenwerte, so dass die Silbenzuordnung zu den Melodietönen unklar bleibt. In der Graphik wurde der Liedtext in der portugiesischen Sprache übernommen und ebenfalls blau gefärbt. Die Vorlage von Machado liest sich im Original wie folgt (Machado 1985:97, Transkription Nr. 1):



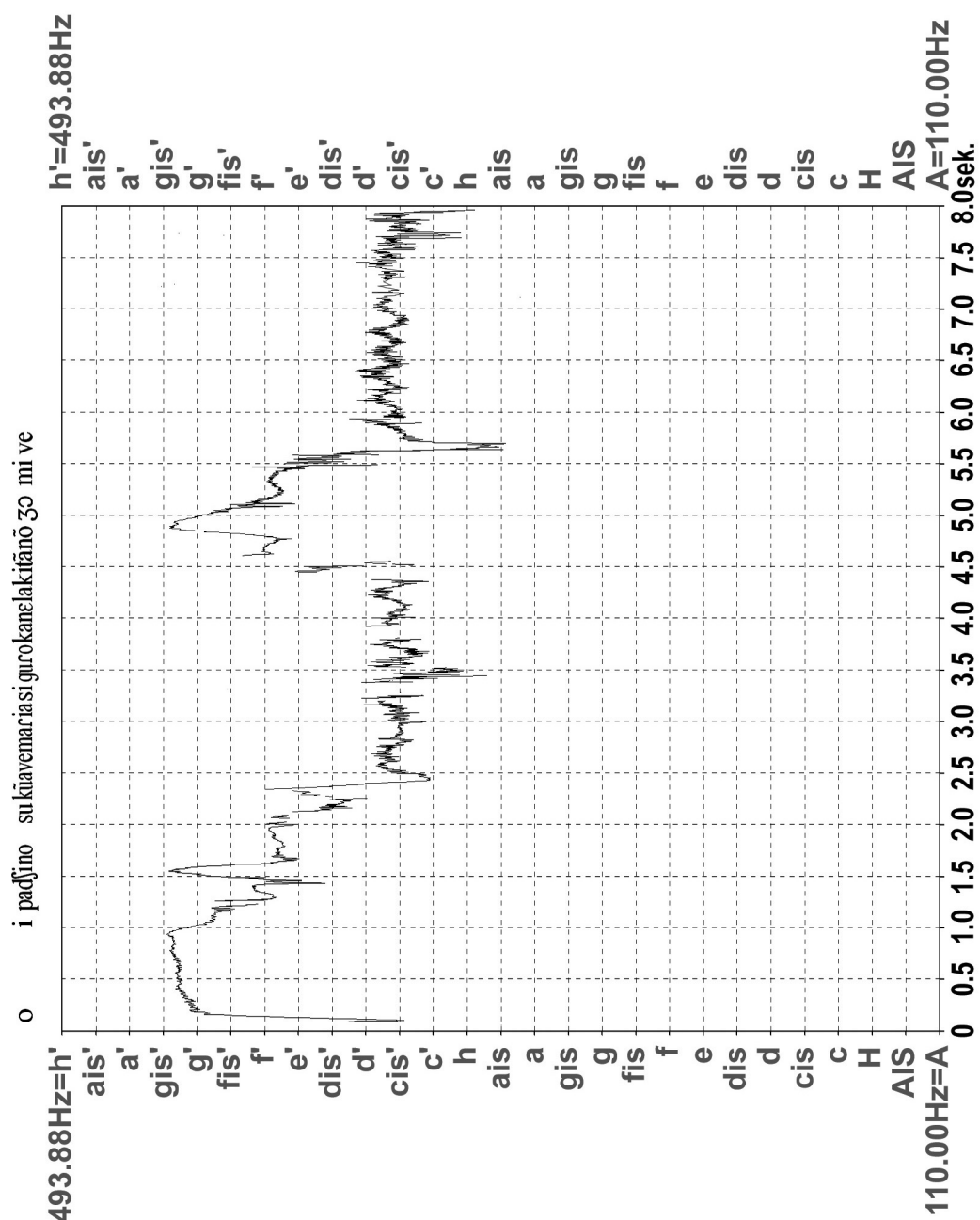
Machado druckt noch ein zweites Lied ab, das mit „Padre Nosso“ betitelt ist, hier aber nicht wiedergegeben wird; es hat im ersten Teil den folgenden Text: „Ai! Ai! Ai! Ai! Pade Nosso cum Ave-Maria qui t'Angananzambê opungo [...]“ (aus Machado 1985:97, Transkription Nr. 2).

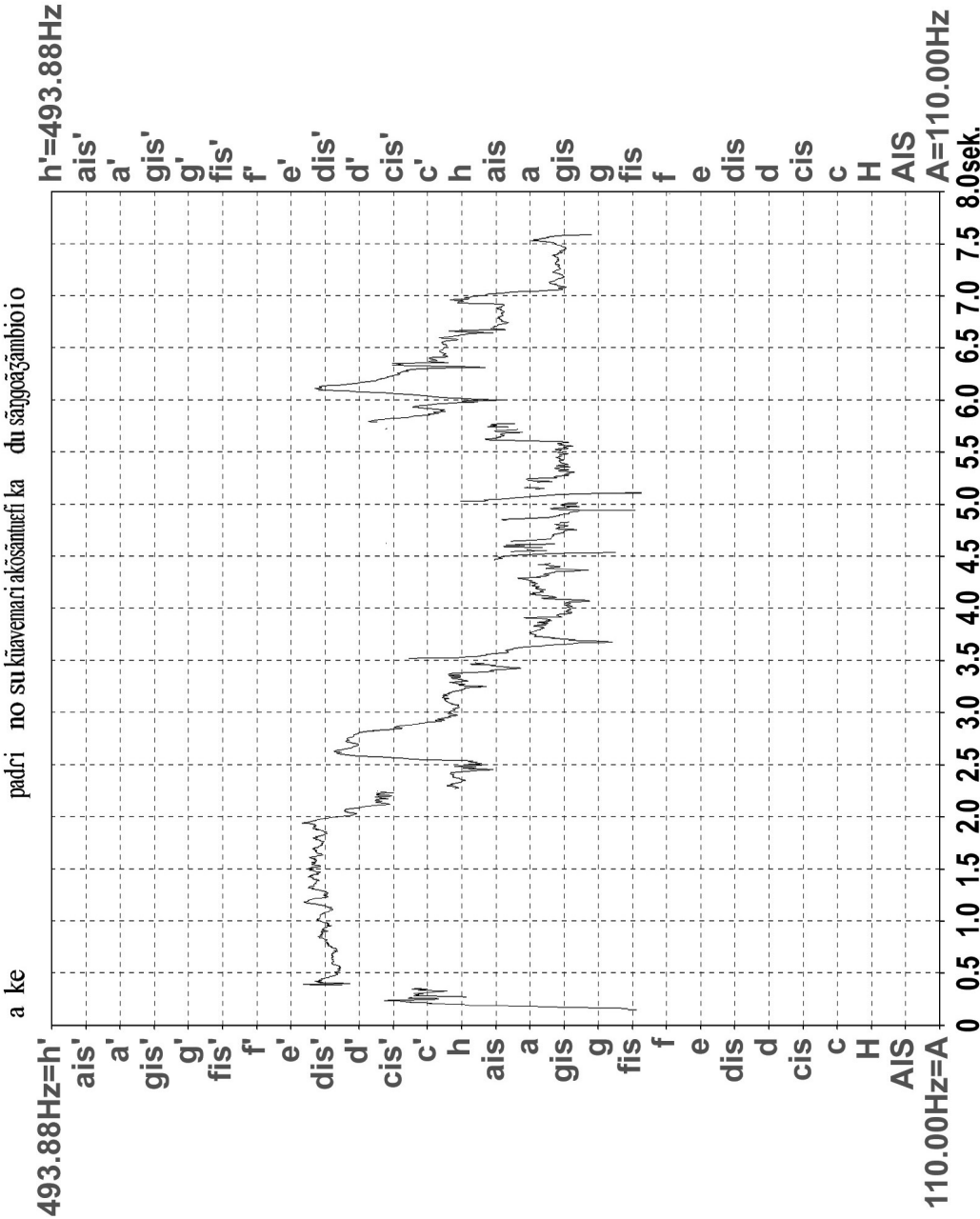
#### Version 6:

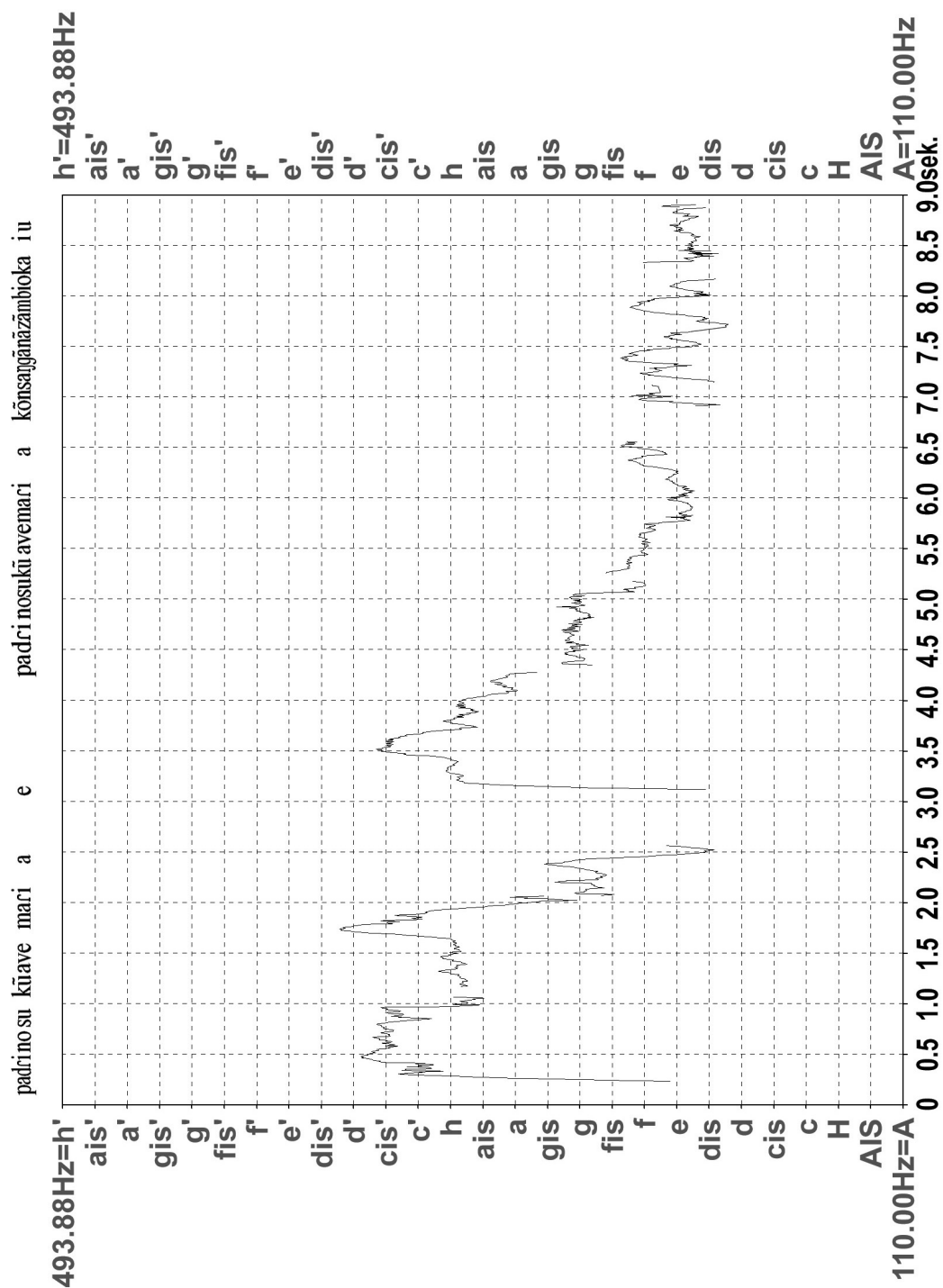
„Vissungos de Milho Verde: cantos para carregar defuntos em redes“ (*Vissungo der Totenüberführung*), gesungen von Ivo Silverio da Rocha (aus *Milho Verde*), Aufnahme vom 8. Juli 1997 in Milho Verde, realisiert von Paulo Dias und Marcelo Manzatti mit einem DAT Denon DTR 100-P und einem Stereo-Mikrophon ECM 959-V oder Shure VP 88 (publiziert als Stück Nr. 1 auf Dias/Manzatti o. J.). Aus der Region von Milho Verde hat Maria Eremita de Souza 1969 einen Liedtext von einem *vissungo* notiert, auf den dieser *vissungo* zurückgeht: „[...] Ê Padre Nosso com Ave Maria / Com seu cumca-mera / Que tananzambe olhou“ (Souza 1969); Melodie, Name des Informanten und Ort der Aufnahme hat Maria Eremita de Souza nicht dokumentiert.

#### Version 7:

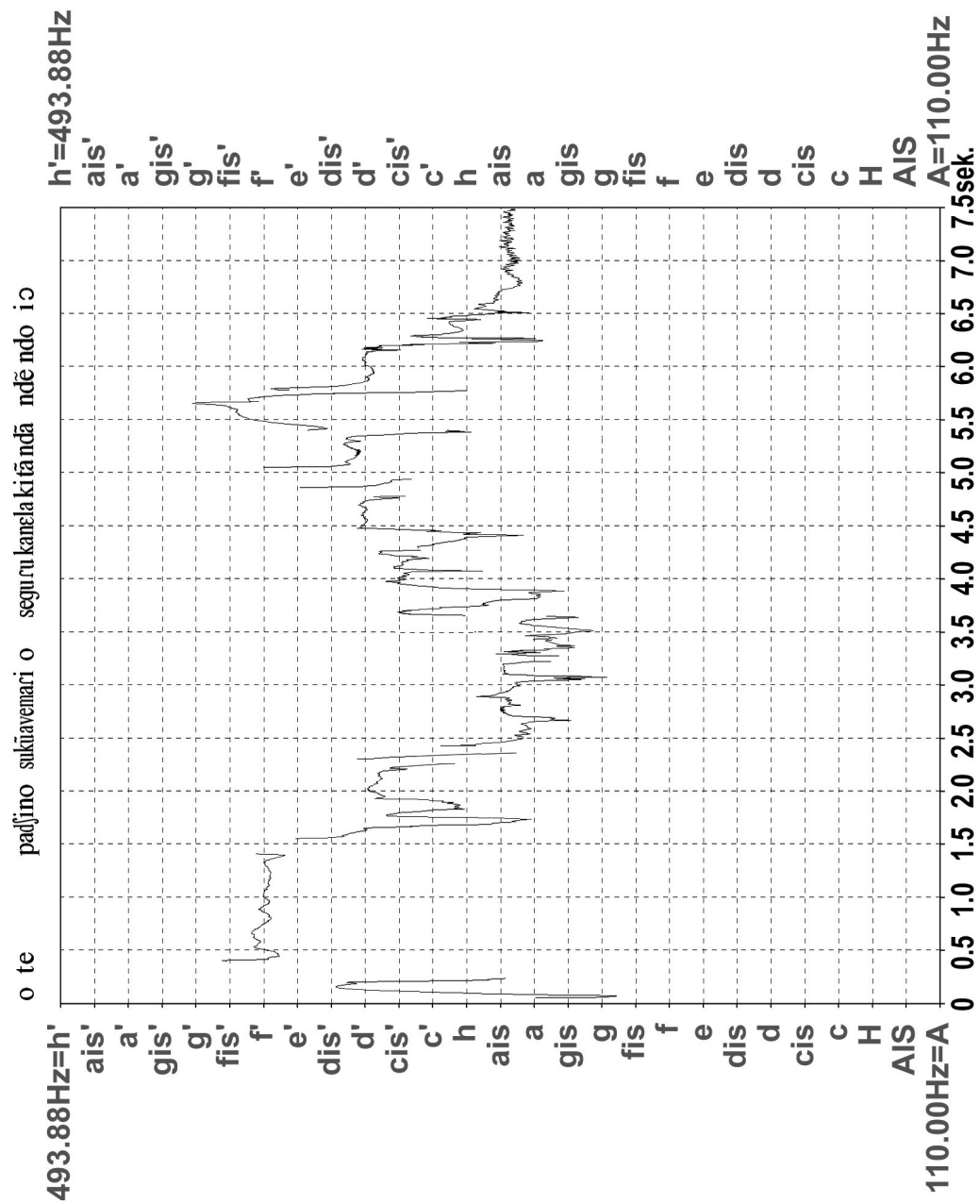
*Vissungo der Totenüberführung*, gesungen beim Transport eines Verstorbenen aus einer Streusiedlung nach *Milho Verde*, Aufnahme vom 27. September 2001, realisiert durch Marc-Antoine Camp mit dem integrierten Mikrophon der Videokamera Sony PC 100E (Camp 1997-2004). Nach der Einleitung durch den Vorsänger (Ivo Silverio da Rocha), antworten andere Teilnehmer der Totenüberführung. Wie die Klangspektren zeigen, ist die Aufnahme von minderer Qualität. Dies liegt zum einen daran, dass beim Gehen gesungen wurde und verschiedene Nebengeräusche den Gesang begleiteten. Ausserdem erforderte die Situation einen diskreten Umgang mit den Aufnahmegerät, auch wenn die Angehörigen des Verstorbenen mir vorgängig die Einwilligung für eine Aufnahme gegeben hatten.

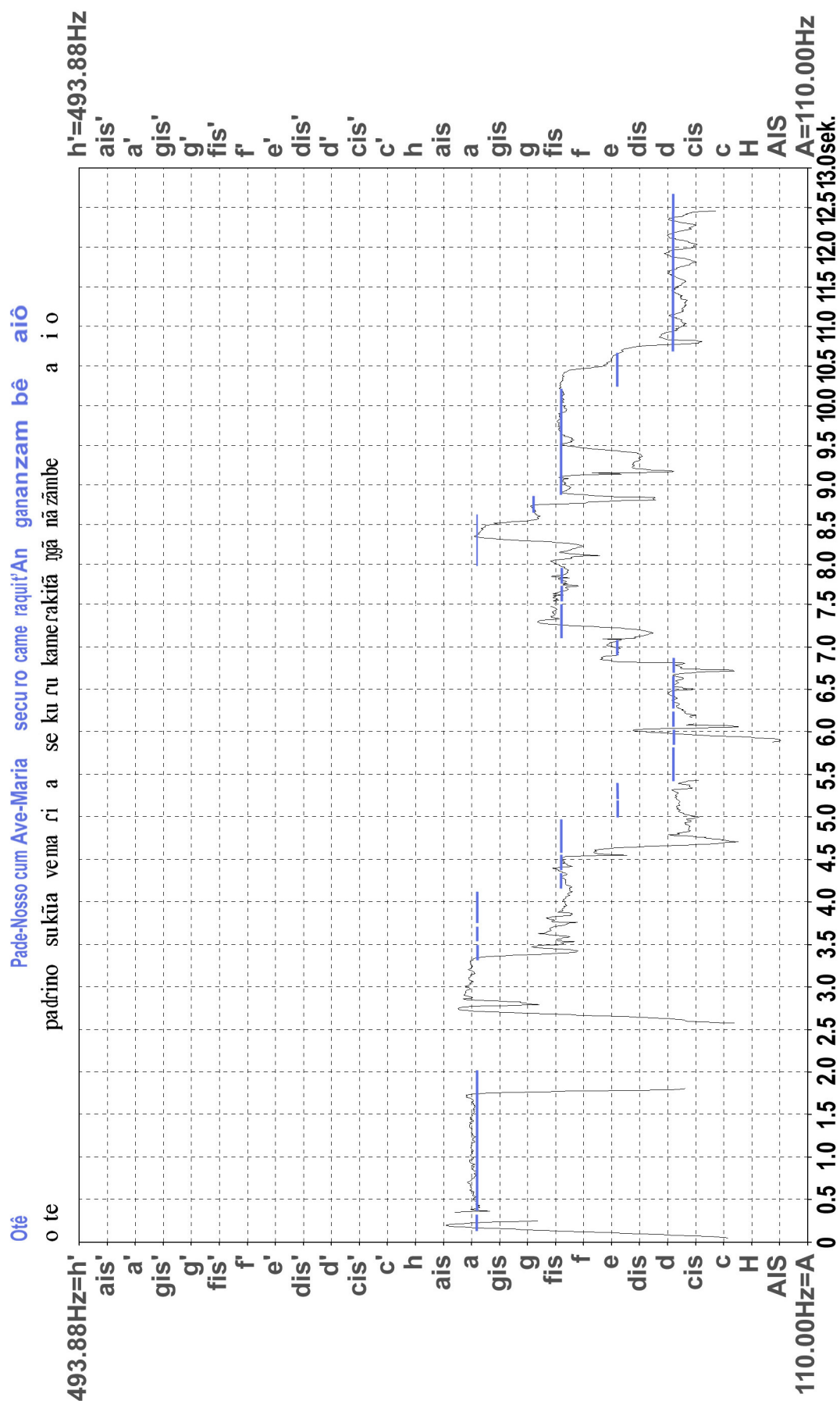


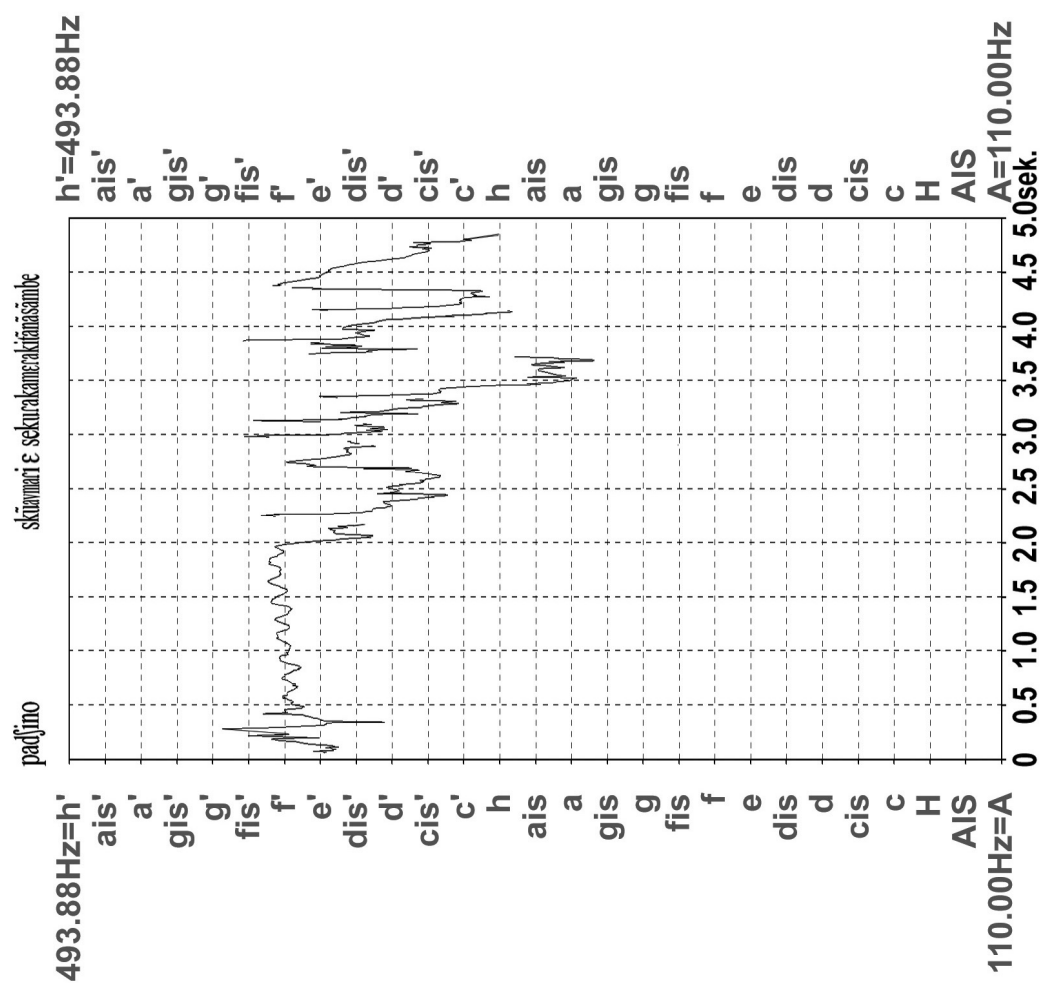


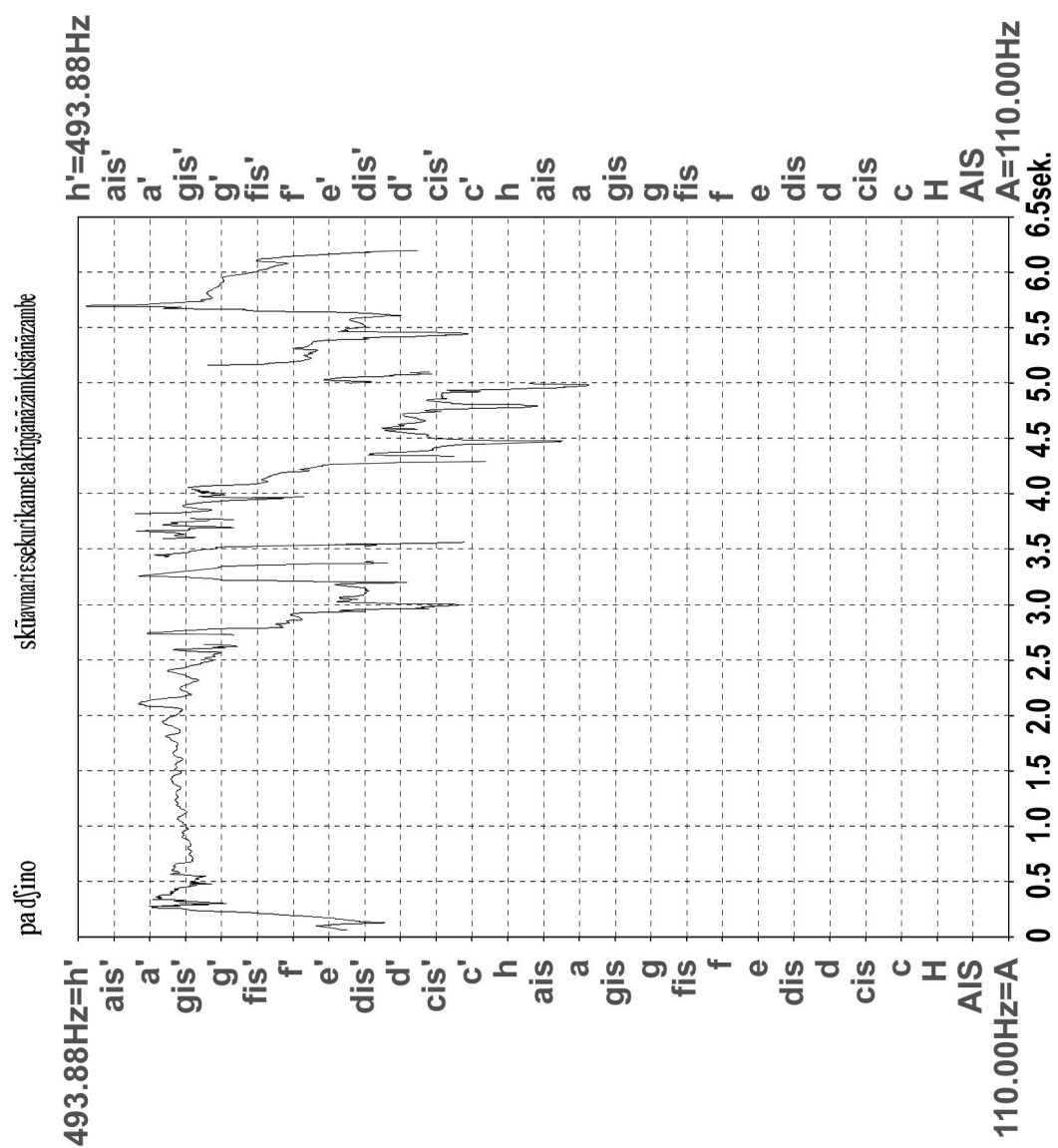












## Anhang 4: Sonagramme der *vissungo* „Kongá“

### Version 1:

„Cantigas de rede II: carregando defunto“ (*Vissungo der Totenüberführung*), Transkription Nr. 19 von Antônio Carlos Araújo Sobrinho und Aires da Mata Machado in *São João da Chapada* während der *1930er Jahre* (aus Machado 1985:101).

### Version 2:

„Vissungos de mineração: de multa“ (*Buss- bzw. Straf-Vissungo*), gesungen von José Paulino de Assunção (*wahrscheinlich aus Milho Verde stammend*) und Garcindo Paulino de Assunção (*aus Milho Verde*), Aufnahme vom 17. Februar 1944, realisiert mit einem RCA Victor MI 12702, Schallplatte Nr. Lc 84 A, a (gemäss Relação 1956) bzw. Nr. 175 A, a = AFS 7845 A, a (gemäss Azevedo/Silva Novo 1944b). Für das Sonagramm wurde eine Aufnahmekopie aus der *Library of Congress* (Washington, D. C.) verwendet (Azevedo/Silva Novo 1944b), die besser ist als die als Bandkopie der Originalschallplatte verfügbare Aufnahme (Azevedo/Silva Novo 1944a). Trotzdem weist auch diese Aufnahme einen hohen Rauschpegel und der Störgeräusche im Zusammenhang mit dem Schallplattengerät auf, so dass im Sonagramm Graufärbungen im ganzen und insbesondere unteren Frequenzbereich entstehen. Beim wiedergegebene Ausschnitt handelt es sich um die Wiederholung einer Phrase, die der Vorsänger zuvor alleine vorgetragen hat, nun im zweiten Teil von einem anderen Sänger in parallelen Unterterzen sekundiert wird.

### Version 3:

Aufnahme während einer *Totenüberführung* am 27. September 2001, aufgenommen beim Aufstieg zum Dorf Milho Verde durch Marc-Antoine Camp. Trotz Einwilligung zur Tonaufnahme durch Angehörige des Verstorbenen, wurde aufgrund der aussergewöhnlichen Situation die diskrete der Videokamera Sony PC 100E anstatt der grösseren DAT-Ausrüstung verwendet. Dessen Mikrophon ist von minderer Qualität, mit ihm konnte aber im Abstand von eins bis fünf Metern der Gesang der beiden Vorsänger (Virgineo Pedro da Silva und Ivo Silverio da Rocha), in grösserer Distanz derjenige anderer Mitgehenden registriert werden. Die am besten hörbare Zweitstimme ist hier in der Oberterz zum ersten Vorsänger geführt. Andere Personen singen in Sexten und Oktaven, wurden aber im Sonagramm meist nicht als eigene Melodiestimme nachgezeichnet, da sie leise waren und durch Rascheln und andere Geräusche überdeckt sind.

### Version 4:

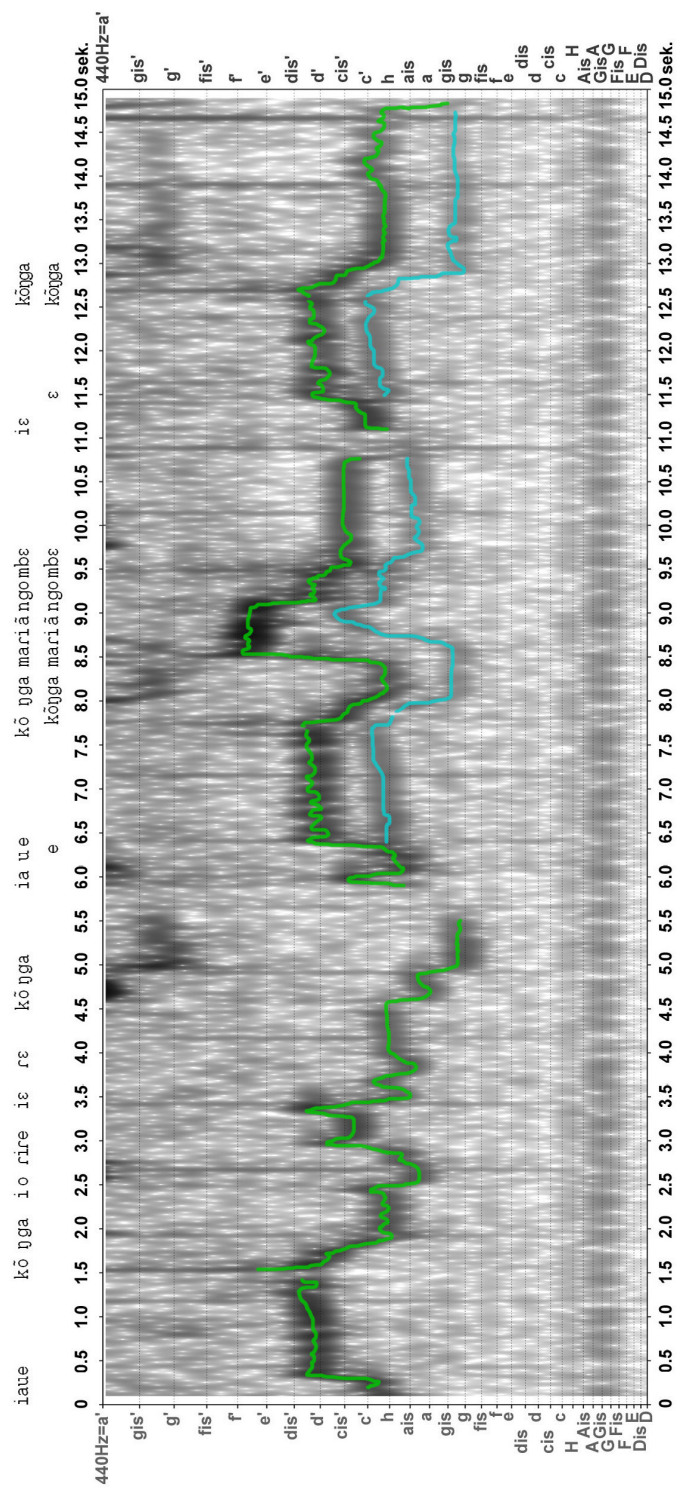
Aufnahme von Antonio Crispim Veríssimo in dessen Wohnhaus in *Ausente (Milho Verde)*, im Rahmen eines arrangierten Interviews über die *vissungo der Totenüberführung* durch Marc-Antoine Camp am 9. August 1997 mit einem Tascam DAT-Recorder DA-P1 und zwei Shure BG 4.1 Mikrophonen (vgl. Aufnahmen aus dem Jahre 2001 von Lúcia Valéria do Nascimento vom gleichen Sänger, deren Liedtexte abgedruckt sind in Nascimento 2003:82f., 127f.).

### Version 5:

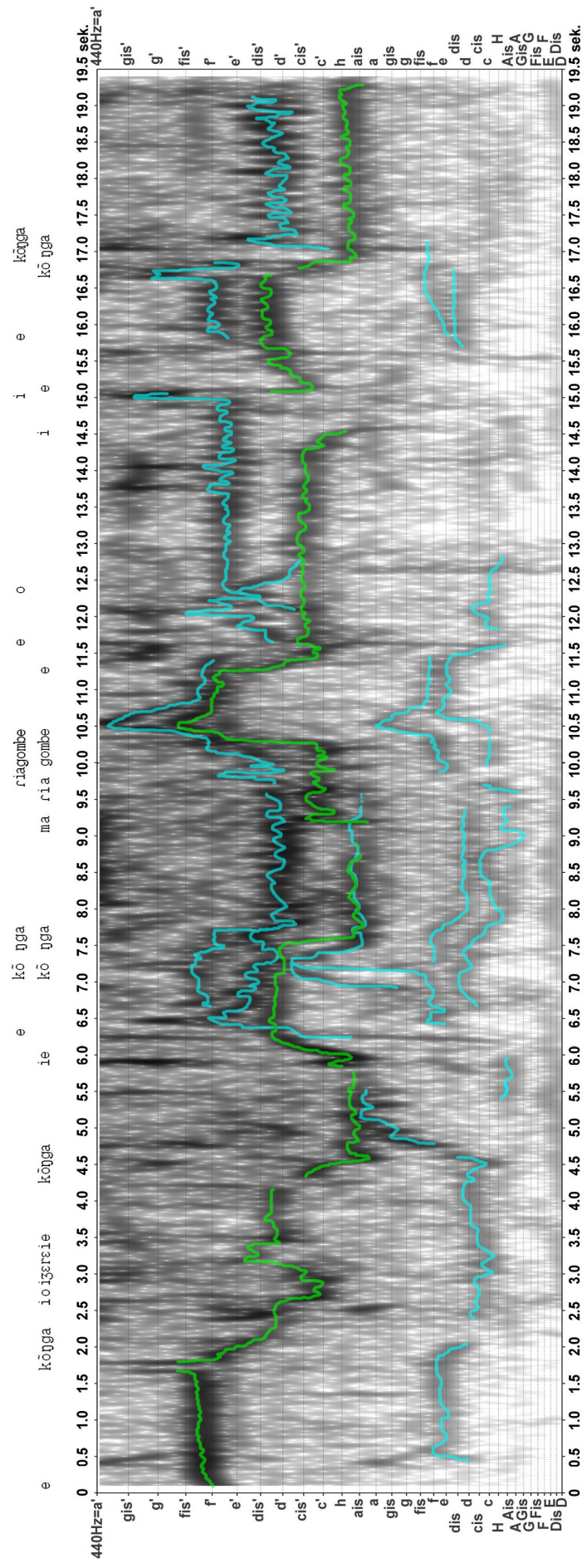
Aufnahme von Antonio Crispim Veríssimo in dessen Wohnhaus in *Ausente (Milho Verde)*, im Rahmen eines arrangierten Interviews über die *vissungo der Totenüberführung* durch Marc-Antoine Camp am 21. September 2004 mit einem Tascam DAT-Recorder DA-P1 und einem Sony Stereo-Mikrofon ECM 959A. Wie auch die Aufnahme von 1997 mit dem gleichen Sänger zeigt (Version 4), zeichnet sich dessen Stimme durch einen „scharfen“ Klang aus, was sich visuell an der relativ schwachen Ausbildung des Grundtones im Sonagramm ablesen lässt (vgl. Nascimento 2003:82f., 127f.).

Version 1





Version 2

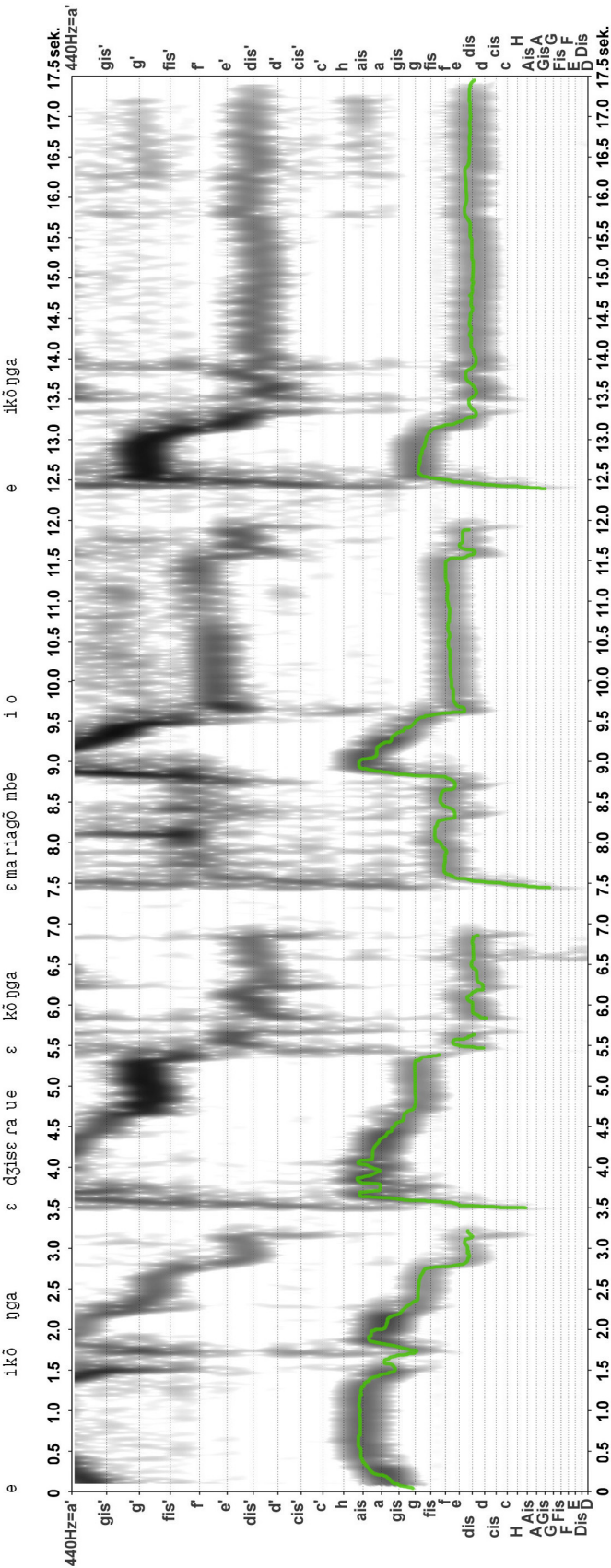


Version 3









Version 5

## Referenzen

### *Nicht publizierte Tonaufnahmen und Manuskripte*

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de / Silva Novo, Euclides

1944a Tonaufnahmen einer Forschungsreise nach Belo Horizonte und Diamantina, Minas Gerais, Brasilien zwischen dem 30. Januar und 20. Februar 1944, *Laboratório de Etnomusicologia* (vormals *Centro de Pesquisas Folclóricas*), *Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro*, originale Schallplatten-Nr. Lc 1 A – Lc 100 B [gemäss publiziertem Forschungsbericht (Relação 1956); Kopien siehe Azevedo/Silva Novo 1994b], (unvollständige) Bandkopie Nr. LH 32 A – 44 B; mit vereinzelt Manuskripten der Forschungsreise

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de / Silva Novo, Euclides

1944b Tonaufnahmen einer Forschungsreise nach Belo Horizonte und Diamantina, Minas Gerais, Brasilien zwischen dem 30. Januar und 20. Februar 1944, *Folksongs of Brazil Collection, Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress*, Washington D. C., originale Schallplatten-Nr. 94 A – 190 B [Kopie von Azevedo/Silva Novo 1994a], (unvollständige) Bandkopie Nr. 7764 A – 7860 B; mit Listen der aufgenommen Stücke und Korrespondenz zwischen Luiz Heitor Corrêa de Azevedo und Mitarbeitern der *Library of Congress*

Camp, Marc-Antoine

1997-2004 Ton- und Filmaufnahmen sowie Feldnotizen aus der Region von Milho Verde [Feldnotizen und Aufnahmen werden zur Zeit aufbereitet für die Archivierung in einer geeigneten Institution in Brasilien und in der *Schweizerischen Landesphonothek* in Lugano]

Compromisso

1863 *Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosario na sua Capella da Freguezia de Milho Verde, do Municipio da Cidade do Serro; Bispado da Diamantina; Provincia Minas Gerais – Erecta no antigo Bispado de Marianna – Anno de 1863*, Manuskript, 15 Blätter, Kirche Maria Rosenkranz in Milho Verde [eine Abschrift befindet sich im *Acervo do Palácio Arquidiocesano de Diamantina*-MG, Caixa 401]

Kubik, Gerhard

1979 Tonaufnahmen in der Region von Diamantina (Vargem do Cural, Quartel do Indaiá), Minas Gerais, Brasilien am 6. und 7. Mai 1979, Originalband-Nr. A66 B – A67 A, *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Wien, Archivkopie-Nr. B 24642 – B 24658; mit Feldnotizen

Souza, Maria Eremita de

1969 *Língua dos negros* [aus dem Distrikt Milho Verde], Manuskript vom 4. Oktober 1969, Privatarchiv von Maria Eremita de Souza, Serro, Minas Gerais, Brasilien

### *Tonträger und Filme*

Canto dos Escravos

2003 *Canto dos escravos* (Memória Eldorado) [Gesang: Clementina de Jesus, Tia Doca da Portela, Geraldo Filme; Perkussion: Djalma Correa, Papete e Don Bira], Eldorado / Sony [Compact Disc, originale Langspielplatte 1982]

Chico Rei

1986 *Trilha sonora do filme Chico Rei*, Film von Walter Lima Júnior, CBS [Langspielplatte]

Dias, Paulo / Manzatti, Marcelo (Ed.)

o. J. *Congado mineiro* (Documentos sonoros brasileiros, Acervo Cachuera 1, Coleção Itaú Cultural), [São Paulo:] Itaú Cultural [Compact Disc]

Espíndola, Tetê

1986 *Gaiola*, Barclay / Polygram [Langspielplatte]

Guimarães, Pedro

2003 *Macuco Canengue*, Dokumentarfilm über ein Projekt der Gruppe Tamboelê, Ivo Silverio da Rocha und Antonio Crispim Verissimo am 34. *Festival de Inverno da UFMG* in Diamantina, Juli 2001 [Videokassette, n. publ.]

Hart, Mickey / Marks, Morton

1997a *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: music of Ceará and Minas Gerais* (Endangered music project), ed. Mickey Hart, Alan Jabbour, Morton Marks [notes], Frederic Lieberman, Beverly/MA: Rykodisc, RCD 10404 [Compact Disc]

1997b *The Discoteca collection: Missão de Pesquisas Folclóricas* (Endangered music project), ed. Mickey Hart, Alan Jabbour, Morton Marks [notes], Frederic Lieberman, Beverly/MA: Rykodisc, RCD 10403 [Compact Disc]

História do samba paulista

1999 *História do samba paulista I*, narrada e cantada por Osvaldinho da Cuíca, São Paulo: CPC-UMES [Compact Disc]

Salmaso, Mônica

1999 *Trampolim*, Huntington/NY: Blue Jacket [Compact Disc]

Samba

1991 *Samba* (Cores do Brasil 2), comp. Rick Glanvill, Nascente [Compact Disc]

Viana, Marcus et alii

[1997] *Xica da Silva: trilha sonora original da novela Rede Manchete*, Rio de Janeiro: Bloch Som e Imagem / Sony [Compact Disc]

Welles, Orson

1993 *It's all true*, basierend auf Filmaufnahmen eines unvollendeten Projektes aus dem Jahre 1942 von Orson Welles, Paramount Pictures [Videokassette]

### *Bücher, Zeitschriftenartikel und Internetpublikationen*

Alvarenga, Oneyda

1946 „A influência negra na música brasileira“, *Boletín latino-americano de música* 6:357-407

1974 *Mário de Andrade, um pouco*, Rio de Janeiro: Olympio

Ambrósio Junior, Manoel

1984 „Sexta Feira é dia de mula“, *Boletim da Comissão Mineira de Folclore* (Belo Horizonte) 5.8:35-39

Andrade, Mário de

1928a *Ensaio sobre música brasileira*, São Paulo: Chiarato

1928b „Regionalismo“, *Diário nacional*, 14. Februar [abgedruckt in: *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, ed. J. Schwartz, São Paulo: Edusp / Fapesp, 1995, 484]

1949 „Folclore“, *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, Rio de Janeiro: Souza, 286-298 [verfasst 1942]

1962 „A música e a canção populares no Brasil“, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo: Martins, 155-188 [verfasst 1936]

1983 *O turista aprendiz*, São Paulo: Duas Cidades [Sammlung von Zeitungsberichten über zwei Reisen in den Jahren 1927-1929]

1989 *Dicionário musical brasileiro* (Reconquista do Brasil, segunda série 162), ed. O. Alvarenga / Flávia Camargo Toni, Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: IEB / Edusp

1991 *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*, ed. Veríssimo de Melo, Belo Horizonte: Villa Rica

Andrade, Mário de / Alvarenga, Oneyda

1983 *Cartas*, São Paulo: Duas Cidades

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de

1939 „Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil“, *Revista brasileira de música* (Rio de Janeiro) 6:1-10

1944a *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*, Rio de Janeiro

1944b „A alma lírica do Brasil que a ‚cidade‘ não conhece“, *O diário* (Belo Horizonte), 26. Februar, 10.2795

1950 „Preâmbulo“, *Relação dos discos gravados no estado de Goiás (Junho de 1942)* (Publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas 2), Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 3-4

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de (Fortsetzung)

- 1967 „Vissungos: Negro work songs of the diamond district in Minas Gerais, Brazil”, *Music in the Americas: papers read at the First Inter-American Seminar of Composers and the Second Inter-American Conference on Ethnomusicology, Indiana University, April 24-28, 1965*, ed. George List / Juan Orrego-Sals, The Hague: Mouton, 64-67
- 1982 „Music and musicians of African origin in Brazil”, *World of music* 24.2:53-63
- 1991 „Carleton Sprague Smith and Brazil”, *Libraries, history, diplomacy, and the performing arts: essays in honor of Carleton Sprague Smith*, ed. I. J. Katz, Stuyvesant/NY: Pendragon, 209-215

Bächtold-Stäubli, Hanns

- 1927-1942 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, ed. unter besonderer Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli, 10 Vol., Berlin: Gruyter

Barbosa, Waldemar de Almeida

- 1995 *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais* (Reconquista do Brasil, segunda série 181), Belo Horizonte: Itatiaia (1. Ed. Saterb, 1971)

Béhague, Gérard

- 1991 „Reflections on the ideological history of Latin American ethnomusicology”, *Comparative musicology and anthropology of music*, ed. Bruno Nettl / Philip V. Bohlman, Chicago: University of Chicago, 56-68
- 1994 „Introduction“, *Music and Black ethnicity: the Caribbean and South America* (Proceedings of a conference held in Miami, 1992), ed. Gérard Béhague, New Brunswick: Transaction, V-XII
- 1999 „Expressões musicais do pluralismo religioso afro-baiano“, *Brasiliiana: revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música* 1.1:40-47

Bendix, Regina / Welz, Gisela

- 1999 *Cultural brokerage: forms of intellectual practice in society* (Journal of folklore research 36.2-3), Bloomington: Indiana University Folklore Institute

Bergad, Laird W.

- 1999 *Slavery and the demographic and economic history of Minas Gerais, Brazil, 1720-1888* (Cambridge Latin American studies), Cambridge: Cambridge University

Bezerra, Joni

- 2001 „A última fronteira da África”, *Estado de Minas* (Belo Horizonte), 3. Juni, 21

Bonvini, Emilio / Petter, Margarida Maria Taddoni

- 1998 „Portugais du Brésil et langues africaines”, *Langages* Nr. 130, 68-83

Boulez, Pierre

- 1972 „Über den Sprechgesang”, *Werkstatt-Texte*, übersetzt von Josef Häusler, Berlin: Propyläen, 142-144 [frz. Original 1962]

Brandão, Sílvia Figueiredo

- 1991 *A geografia lingüística no Brasil*, São Paulo: Ática

Brant, Chico / Cássia, Euler (Photographien)

- 1981 „Uma descoberta em Minas: africanos da língua bantu”, *O estado de São Paulo*, 6. Juli

Brazil, Daniel

- 2003 „Clementina, Geraldo Filme, Tia Doca e o Canto dos Escravos”, [Tonträgerrezension von Canto dos Escravos 2003 in der On-line-Newsletter:] *Agenda do Samba e Choro*, 30. September ([www.samba-choro.com.br/noticias/busca/ler?nid=7186&Palavra=escravos&assunto\\_id=4](http://www.samba-choro.com.br/noticias/busca/ler?nid=7186&Palavra=escravos&assunto_id=4), Zugriff 8. Juni 2005)

Cacciatore, Olga Gudolle

- 1988 *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária (1. Ed. 1977)

Camp, Marc-Antoine

- 2000 *Was ist Música Popular Brasileira? Nationalismus und Musikethnologie in Brasilien, 1928-1942*, Zürich: Musikethnologisches Archiv der Universität (Lizentiatsarbeit, n. publ.)
- 2005 „Wer darf das Lied singen? Musikethnologische Anmerkungen zum rechtlichen Status traditioneller Musikkulturen“, *Sic! Zeitschrift für Immaterialgüter-, Informations- und Wettbewerbsrecht*, April, 307-315 ([www.sic-online.ch](http://www.sic-online.ch))
- 2006 „O *congado* formalizado: organização jurídica de *guardas* do *reinado* na zona rural de Minas Gerais (Brasil)“, *Discursos sobre (l)a pobreza: América Latina y/e países luso-africanos*, Symposium Centro Stefano Franscini, Ascona (Schweiz), Juni 2004, ed. Martin Lienhard [im Druck]

Campos, Adalgisa Arantes

- 1988 „Notas sobre os rituais de morte na sociedade escravista“, *Escravidismo* (Revista Departamento de História, UFMG 6), Belo Horizonte: Mazza, 109-122

Carlini, Álvaro

- 1993 *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)*, São Paulo: CCSP
- 1994 *Cante lá que grava cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*, São Paulo: USP (Masterarbeit)

Carneiro, Édison

- 1937 *Negros bantus: notas de ethnographia religiosa e de folk-lore* (Bibliotheca de divulgação científica 14), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- 1987 *Cartas de Édison Carneiro a Artur Ramos* (Baianada 5), ed. Waldir Freitas Oliveira / Vivaldo da Costa Lima, São Paulo: Corrupio

Carvalho, José Jorge de

- 1990 „[Rezension von:] R. A. Pérez Fernández: La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina [Pérez Fernández 1987]“, *Yearbook for traditional music* 22:148-151
- 1999 *Afro-Brazilian music and ritual (part 1): from traditional genres to the beginnings of samba* (Antropologia 256), Brasília

Cascudo, Luís da Câmara

- 1988 *Dicionário do folclore brasileiro* (Reconquista do Brasil, segunda série 151), Belo Horizonte: Itatiaia (6. Ed., 1. Ed. 1954)

Castro, Yeda Pessoa de

- 1977 „Influência de línguas africanas no português do Brasil e níveis sócio-culturais de linguagem“, *Educação* (Brasília) 6.25:49-64
- 1985 „O afro-negro e a língua do Brasil“, *Os afro-brasileiros (Anais do III Congresso Afro-Brasileiro 1982)* (Cursos e conferências 19), ed. Roberto Motta, Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Massangana, 72-78

Catálogo

- 1993 *Exposição dos 50 anos do Centro de Pesquisas em Música Folclórica, 1993*, Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

CCSP (Centro Cultural São Paulo)

- 1993 *Catálogo histórico-fonográfico: Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP*, São Paulo: CCSP

Cientistas

- 1978 „Cientistas da UFJF descobrem uma tribo de africanos perto do Serro“, *Estado de Minas* (Belo Horizonte), 25. Mai, 5

Concerto folclórico

- 1956 „Concerto folclórico“, *Diário de notícias* (Guanabara) 30.03

Contier, Arnaldo Daraya

- 1991 „A sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)“, *Revista música* (São Paulo) 2.1:5-36
- 1994 „Mário de Andrade e a música brasileira“, *Revista música* (São Paulo) 5.1:33-47

Cook, Perry R.

- 2001 „Pitch, periodicity, and noise in the voice”, *Music, cognition, and computerized sound: an introduction to psychoacoustics*, ed. Perry R. Cook, Cambridge/MA: MIT, 195-208

Costa, Antônio Gilberto (org.)

- 2004 *Cartografia da conquista do território das Minas*, Belo Horizonte: UFMG

Cunha, João Itiberê da

- 1939 „Concurso para professor catedrático da Cadeira de Folclore“, *Correio da manhã* (Rio de Janeiro), 26. März [abgedruckt in *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos*, ed. Dulce Martins Lamas, São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia / Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música / Funarte, 1985, 53]

Daeleman, Jan

- 1982 „African origins of Brazilian Black slaves: linguistic criteria”; *Mankind quarterly* 23.1:89-118  
1991-1993 “Remarques sur les vestiges de langues africaines dans le portugais du Brésil” [Rezension von Schneider 1991], *Orbis: bulletin international de documentation linguistique* 36.91-93:119-135

Decreto

- 2000 *Decreto no. 3511* [Verfügung über die Schaffung einer Verzeichnisses des immateriellen Kulturerbes], 4 August, [www.senado.gov.br](http://www.senado.gov.br)

Decreto-lei

- 1943 *Decreto-lei no. 5977* [Verfügung betreffend die Höhe des staatlich garantierten Minimallohnes], 10. November, *Diário oficial*, 22. November (in Kraft getreten am 1. Dezember 1943), [www.senado.gov.br](http://www.senado.gov.br)

Dornas Filho, João

- 1938 „Vocabulário quimbundo”, *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo) 5.49:143-150 [abgedruckt in: *A influência social do negro brasileiro* (Caderno azul 13), Curitiba: Guaíra, 1943]

Drummond de Andrade, Carlos

- 1988 „Rosário dos homens pretos”, *Poesia e prosa em um volume* (Biblioteca luso-brasileira), Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1386-1391 [aus: *Passeios na ilha: ensaios e crônicas publicadas nos dominhos no Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: Simões, 1952]

Duarte, A. C. Cunha

- 1985 “Aires da Mata Machado abre o coração: negro daqui não sofre o que o negro americano sofre”, *Estado de Minas* (Belo Horizonte), 28. Mai, seção 2

Ellingson, Ter

- 1992 „Transcription”, *Ethnomusicology: an introduction*, ed. Helen Myers, London: Macmillan, 110-152

Estatuto Serro

- o. J. *Estatuto da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Cidade de Serro/MG (reformado)*, Belo Horizonte: Cultura [ca. 1995]

Estrela Polar

- 1944a „Audição orfeônica” *Estrela Polar* (Diamantina), 20. Februar, 42.8  
1944b „Cousas da cidade”, *Estrela Polar* (Diamantina), 5. März, 42.10

Ferreira, Ricardo Franklin

- 2000 *Afro-descendente: identidade em construção*, São Paulo: EDUC [Dissertation am Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 1999]

Födermayr, Franz

- 1971 *Zur gesanglichen Stimmgebung in der aussereuropäischen Musik: ein Beitrag zur Methodik der vergleichenden Musikwissenschaft* (Acta ethnologica et linguistica 24, Series musicologica 1), Wien: Stiglmayr (2 Vol.)

Frazier, Edward Franklin

1942 „The Negro family in Bahia, Brazil”, *American sociological review* 7.4:465-478

1943 „Rejoinder [auf Herskovits 1943]”, *American sociological review* 8.4:402-404

Freud, Sigmund

1994 *Totem und Tabu*, Frankfurt/M.: Fischer (1. Ed. 1912-1913)

Freyre, Gilberto

1937 „O que foi o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro do Recife“, *Trabalhos apresentados ao Primeiro Congresso Afro-Brasileiro do Recife* (Novos estudos afro-brasileiros 2, Bibliotheca de divulgação científica 9), ed. Gilberto Freyre et alii, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 348-352

Frisbie, Charlotte J.

1980 „Vocables in Navajo ceremonial music”, *Ethnomusicology* 24.3:347-392

Fundação João Pinheiro

2001 *Migrações em Minas Gerais: um panorama do seu comportamento nas últimas décadas* (Informativo especial demografia), ed. Fundação João Pinheiro, Centro de Estatística e Informações, Belo Horizonte

Furtado, Júnia Ferriera

1996 *O Livro da Capa Verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração* (Selo universidade 52), São Paulo: Annablume

1999 „Relações de poder no Tejuco ou Um teatro em três atos”, *Tempo (Dossiê Terra e trabalho)* 4.7 ([www.historia.uff.br/tempo/textos/artg7-6.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/textos/artg7-6.pdf), Zugriff 29. Oktober 2005)

2003 *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*, São Paulo: Companhia das Letras

Gallet, Luciano

1934 *Estudos de folclore*, ed. Mário de Andrade, Rio de Janeiro: Wehrs

Geertz, Clifford

1960 „The Javanese Kijaji: the changing role of a cultural broker“, *Comparative studies in society and history* 2.2:228-249

Ginzburg, Carlo

2002 „Spurensicherung“, *Spurensicherung: die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, aus dem Italienischen von Fisela Bonz und Karl F. Hauber, Berlin: Wagenbach, 7-57 (ital. Original 1979)

Gnerre, Maurizio

198- *O corpus dos vissungos de São João da Chapada (MG)*, [Campinas]: [s.n.] (n. publ.)

Góes, Carlos

2001 *Histórias da terra mineira* (Biblioteca de autores célebres da literatura infantil 4), Rio de Janeiro: Garnier (1. Ed. 1929)

Gordon, Raymond G., Jr. (Ed.)

2005 *Ethnologue: languages of the world*, Dallas/Texas: SIL International (15. Ed.; Zugriff auf Daten über: [www.ethnologue.com](http://www.ethnologue.com))

Gourlay, Kenneth A.

1978 „Towards a reassessment of the ethnomusicologists' role in research”, *Ethnomusicology* 22.1:1-35

Grasse, Jonathon

1999 „Historical field recordings from Brazil: 'Endangered music' as roots of national idioms” 85 [Tonträgerrezension von Hart/Marks 1997a und 1997b], *Pacific review of ethnomusicology: a publication of the graduate students in ethnomusicology at UCLA* 9.1:79-85

Guerra-Peixe, César

1968 „Rezas-de-defunto”, *Revista brasileira de folclore* 8.22:235-267



- Guimarães, Carlos Magno  
1988 „Os quilombos do século de ouro“, *Escravidão* (Revista Departamento de História, UFMG 6), Belo Horizonte: Mazza, 15-46
- Guimarães, Reginaldo  
1940 „Contribuições bantus para o sincretismo fetichista“, *O negro no Brasil: trabalhos apresentados ao Segundo Congresso Afro-Brasileiro (Bahia)* (Bibliotheca de divulgação científica 20), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 129-137
- Herskovits, Melville Jean  
1940 „Deuses africanos e santos catholicos nas crenças do negro do Novo Mundo“, *O negro no Brasil: trabalhos apresentados ao Segundo Congresso Afro-Brasileiro (Bahia)* (Bibliotheca de divulgação científica 20), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 19-29  
1943 „The Negro in Bahia, Brazil: a problem in method“ [Reaktion auf Frazier 1942], *American sociological review* 8.4:394-402  
1944 „Drums and drummers in Afro-Brazilian cult life“, *Musical quarterly* 30:477-492  
1958 *Acculturation: the study of culture contact*, Gloucester/Mass.: Smith (Reprint der 1. Ed. 1938)
- Herskovits, Melville Jean / Waterman, Richard Allan  
1949 „Música de culto afrobahiana“, *Revista de estudios musicales* (Mendoza) 1.2:65-127
- Hofbauer, Andreas  
1995 *Afro-Brasilien: vom „weissen“ Konzept zur „schwarzen“ Realität: historische, politische und anthropologische Gesichtspunkte*, Wien: Promedia
- Houaiss  
2002 *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, Version 1.05a, Rio de Janeiro: Objetiva
- IBGE  
2000 *Censo demográfico*, ed. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística ([www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br))
- IPA  
1999 *Handbook of the International Phonetic Association: a guide to the use of the International Phonetic Alphabet*, ed. International Phonetic Association, Cambridge: Cambridge University
- James Reid  
1977 „Transcription in a new mode“, *Ethnomusicology* 21.3:415-433
- Kaufman Shelemay, Kay  
1997 „The ethnomusicologist, ethnographic method, and the transmission of tradition“, *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz / Timothy J. Cooley, New York: Oxford University Press, 189-204
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara  
1995 „Theorizing heritage“, *Ethnomusicology* 39.3:367-380
- Kubik, Gerhard  
1981 „Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien“, *Wiener ethnohistorische Blätter* Hefte 21:3-75 / 22:3-77  
1986 „Afrikanische Musikkulturen in Brasilien“, *Brasilien: Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens* (Weltmusik), ed. Tiago de Oliveira Pinto, Mainz: Schott, 121-147  
1990 „Drum pattern in the 'batuque' of Benedito Caxias“, *Latin American music review* 11:115-181  
1991 *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien* (Forum 13, Edition Herodot), Aachen: Alano
- Kubik, Gerhard / Pinto, Tiago de Oliveira  
1994 „Afroamerikanische Musik“, *MGG Sachteil 1* (2. Ed.), Kassel: Bärenreiter, Sp. 194-261
- Kurin, Richard  
2004 „Safeguarding intangible cultural heritage in the 2003 Unesco Convention: a critical appraisal“, *Museum international* (Oxford) 56.1-2:66-77



Lamas, Dulce Martins

- 1957 „Reflexos da cultura africana no folclore musical brasileiro“, *Revista do Conservatório Brasileiro de Música* 2.8:24-32
- 1968 „O Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro“, *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* 4:161-177
- 1992 *A música de tradição oral (folclórica) no Brasil*, Rio de Janeiro

Lange, Francisco Curt

- 1970 „A música barroca“, *Minas Gerais: terra e povo*, Porto Alegre: Globo, 239-280

Leemann, Henrique

- 1992 *Passarinho que acompanha morcego acaba dormindo de cabeça pra baixo oder Brasilien: Schwarze Kulturen, nationale Symbole und Rassismus – das Beispiel der schwarzen Musikgruppe Vissungo und ihr Kampf im kulturellen Markt*, Zürich: Ethnologisches Seminar der Universität (Lizentiatsarbeit)

Levitin, Daniel J.

- 2001 „Memory for musical attributes“, *Music, cognition, and computerized sound: an introduction to psychoacoustics*, ed. Perry R. Cook, Cambridge/MA: MIT, 209-227

Lichtenhahn, Ernst

- 1994 „Musikalisches Handeln im Spannungsfeld von Norm, Funktion und Spontaneität: Bemerkungen zur ‚Improvisation‘ in aussereuropäischer Musik“, *Improvisation II*, ed. Walter Fähndrich, Winterthur: Amadeus, 117-125

List, George

- 1963 „The boundaries of speech and song“, *Ethnomusicology* 7.1:1-16

Lomax, Alan

- 2003a „Folk song style[: musical style and social context]“, *Alan Lomax: selected writings 1934-1997*, ed. Ronald D. Cohen, New York: Routledge, 139-172 [erstmals publiziert 1959 in *American Anthropologist* 61.6:927-954]
- 2003b „Saga of a folksong hunter“, *Alan Lomax: selected writings 1934-1997*, ed. Ronald D. Cohen, New York: Routledge, 173-186 [erstmals publiziert 1960 in *HiFi/Stereo review* 4.5:40-46]

Lopes, Nei

- 2003 *Novo dicionário banto do Brasil*, Rio de Janeiro: Pallas

Lucas, Maria Elizabeth

- 1992 „Música popular, à porta ou aporta na academia?“, *Em pauta* (Porto Alegre) 4.6:4-12

Lucchesi, Dante

- 2001 „As duas grandes vertentes da história sociolinguística do Brasil (1500-2000)“, *Documentação de estudos em lingüística teórica e aplicada* (São Paulo) 17.1:97-130  
([www.scielo.br/pdf/delta/v17n1/a05v17n1.pdf](http://www.scielo.br/pdf/delta/v17n1/a05v17n1.pdf), [www.vertentes.ufba.br/asduasvertentes.htm](http://www.vertentes.ufba.br/asduasvertentes.htm), Zugriff 20. Juli 2005)

Lühning, Angela

- 1990 *Die Musik im candomblé nagô-ketu* (Beiträge zur Ethnomusikologie 24), Hamburg: Wagner (2 Vol.)
- 1994 „[Rezension von:] Gerhard Kubik: Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien, 1991 [Kubik 1991]“, *Latin American music review* 15.1:121-133

Luna, Francisco Vidal

- 1981 Minas Gerais: escravos e senhores (Ensaio econômico 8), São Paulo: IPE-USP  
([www.brnuede.com/pesquisadores/paco/paco1.htm](http://www.brnuede.com/pesquisadores/paco/paco1.htm), Zugriff 29. Oktober 2005)

Luna, Francisco Vidal / Costa, Iraci del Nero da

- 1979 „Algumas características do contingente de cativos em Minas Gerais“, *Anais do Museu Paulista* (São Paulo, USP) 29:79-97

Machado Filho, Aires da Mata

- 1938 „O dialeto crioulo de S. João da Chapada“, *Miscelanea de estudos em honra de Manuel Said Ali, Professor do Colégio Pedro II*, Rio de Janeiro
- 1945 „A procedência dos negros brasileiros e os arquivos eclesiásticos“, *Afroamérica* (Ciudad de México) 1.1-2:67-70
- 1972 *Dias e noites em Diamantina: folclore e turismo*, Belo Horizonte
- 1979 „Viagem sentimental a Diamantina (com Mestre Aires como cicerone): entrevista a Paulo Augusto Gomes“, *Estado de Minas* (Belo Horizonte), 5. Oktober, turismo, 8
- 1980 *Arraial do Tijuco, cidade Diamantina* (Reconquista do Brasil, nova série 9), Belo Horizonte: Itatiaia (3. Ed.)
- 1985 *O negro e o garimpo em Minas Gerais* (Reconquista do Brasil, primeira série 88), Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: USP [auszugsweise publiziert in Machado 1938, dann 1939-1940 in der *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo) 6.60 und 6.63, schliesslich 1943 als Buch in Rio de Janeiro: José Olympio (Documentos Brasileiros 42)]

Mafra, Clara

- 2001 *Os evangélicos* (Descobrimos o Brasil), Rio de Janeiro: Zahar

Magioli, Ailton

- 2002 „Sonoridades do garimpo“, *Estado de Minas* (Belo Horizonte), 15. Juli, cultura, 1

Marcondes, Marcos Antônio (Ed.)

- 1998 *Enciclopédia da música brasileira*, São Paulo: Art / Publifolha (2. Ed., 1. Ed 1977)

Mariz, Vasco

- 1983 *Três musicólogos brasileiros* (Retratos do Brasil 169), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Martins, José de Souza

- 1983 „A morte e o morto: tempo e espaço nos ritos fúnebres da roça“, *A morte e os mortos na sociedade brasileira*, ed. José de Souza Martins, São Paulo: Huítec, 258-269

Martins, Tarcísio José

- 1995 *Quilombo do Campo Grande: a história de Minas roubada do povo*, São Paulo: Gazeta Maçônica

Matory, J. Lorand

- 1999a „The English professors in Brazil: on the diasporic roots of the Yoruba nation“, *Comparative studies in society and history* 41.1:72-103
- 1999b „Jeje: repensando nações e transnacionalismo“, *Mana: estudos de antropologia social* (Universidade Federal do Rio de Janeiro) 5.1:57-80

Mendonça, Renato

- 1973 *A influência africana no português do Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (1. Ed. 1933)

Merriam, Alan P.

- 1955 „The use of music in the study of a problem of acculturation“, *American anthropologist* 57:28-34
- 1956 „Songs of the Ketu cult of Bahia, Brazil“, *African music* 1.3:53-67
- 1963 „Songs of the Gêge and Jesha Cults of Bahia, Brazil“, *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 1:100-135
- 1964 *The anthropology of music*, Evanston/Ill.: Northwestern University

Mintz, Sidney W. / Wolf, Eric R.

- 1950 „An analysis of ritual co-parenthood (compadrazgo)“, *Southwestern journal of anthropology* 6.4:341-368

Miranda, Aluizio Ribeiro de

- 1972 *Serro: três séculos de história*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial

Morais Filho, José Alexandre Melo

- o. J. *Festas e tradições populares do Brasil*, Rio de Janeiro: Ediouro / Tecnoprint [ca. 1985, nach der 2. Ed. in Rio de Janeiro: Garnier, 1901 und 3. Ed. in Rio de Janeiro: Brigueit, 1946; 1. Ed. 1888]

Mukuna, Kazadi wa

1979 *Contribuição bantu na música popular brasileira*, São Paulo: Global

1986 „Bumba-meu-boi in Maranhão“, *Brasilien: Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens* (Weltmusik), ed. Tiago de Oliveira Pinto, Mainz: Schott, 108-120

Mulvey, Patricia A.

1980 „Black brothers and sisters: membership in the Black lay brotherhoods of colonial Brazil“, *Luso-Brazilian review* 17.2:253-279

Murphy, John

1998 „[Tonträgerrezension von:] L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais [Hart/Marks 1997a]“, *Yearbook for Traditional Music* 30:195-196

Nascimento, Lúcia Valéria do

2003 *A África no Serro-Frio – Vissungos: uma prática social em extinção*, Belo Horizonte: UFMG: Faculdade de Letras (Masterarbeit)

Nettl, Bruno

1974 „Thoughts on improvisation: a comparative approach“, *Musical quarterly* 60.1:1-19

1983 *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*, Urbana: University of Illinois

Paula, Zuleika de

2003 „Commendatio animae in Santana do Jacaré“, *Correspondência musicológica euro-brasileira* 85:3ff. ([www.revista.akademie-brasil-europa.org](http://www.revista.akademie-brasil-europa.org), Zugriff 12. Juli 2005)

Peppercorn, Lisa M.

1944 „Brazilian folk music“, *The New York times*, 9. Januar, Bund „music“

Pérez Fernández, Rolando Antonio

1987 *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, La Habana: Casa de las Américas

Pethes, Nicolas / Ruchatz, Jens (Ed.)

2001 *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Pinto, Tiago de Oliveira

1987 “‘Art is universal’: on nationalism and universality in the music of Heitor Villa-Lobos”, *World of music: journal of the International Institute for Comparative Music Studies* 29.2:104-116

1991 *Capoeira, Samba, Candomblé: afro-brasilianische Musik im Recôncavo*, Berlin: Reimer

1996 “The discourse about others’ music: reflecting on African-Brazilian concepts”, *African music: journal of the International Library of African Music* 7.3:21-29

Prado, José Nascimento de Almeida

1947 „Trabalhos fúnebres na roça“, *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo) 13.115:11-80

Price, Richard

2003 “O Milagre da crioulação: retrospectiva”, *Estudos afro-asiáticos* (Rio de Janeiro) 25.3:383-419 ([http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2003000300002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2003000300002&lng=pt&nrm=iso), Zugriff 25. Januar 2006)

Queiroz, Sônia

1998 *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*, Belo Horizonte: UFMG

Raimundo, Jacques

1933 *O elemento afro-negro na língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Renascença

Ramos, Arthur

1935 *O folk-lore negro do Brasil: demopsychologia e psychanalyse* (Bibliotheca de divulgação científica 4), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

1937 „Prefacio“, *Trabalhos apresentados ao Primeiro Congresso Afro-Brasileiro do Recife* (Novos estudos afro-brasileiros 2, Bibliotheca de divulgação científica 9), ed. Gilberto Freyre et alii, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 11-14

Ramos, Arthur (Fortsetzung)

- 1940 „Culturas negras: problemas de acculturação no Brasil“, *O negro no Brasil: trabalhos apresentados ao Segundo Congresso Afro-Brasileiro (Bahia)* (Bibliotheca de divulgação científica 20), 147-159

Ramos, Donald

- 1988 „Slavery in Brazil: a case study of Diamantina“, *Americas: a quarterly review of inter-American cultural history* (Washington, D. C.) 45:47-59

Raulff, Ulrich

- 1995 *Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch*, Frankfurt/M.: Fischer

Redfield, Robert / Linton, Ralph / Herskovits, Melville Jean

- 1935 „Outline for the study of acculturation“, *Man: a monthly record of anthropological science*, 35.162[:145-148]

Reily, Suzel Ana

- 1994 „Macunaíma's music: national identity and ethnomusicological research in Brazil“, *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place* (Berg ethnic identities series), ed. Martin Stokes, Oxford: Berg, 71-96.

Reis, João José

- 1991 *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, São Paulo: Companhia das Letras

Relação

- 1956 *Relação dos discos gravados no estado de Minas Gerais (fevereiro de 1944)* (Publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas 4), Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música

Ribeiro, Joaquim

- 1940-1941 „Primeira Exposição de Folclore Carioca: discurso inaugural“, *Revista brasileira de música* (Rio de Janeiro) 7:333-339

Ribeiro, José et alii

- 1977 *Esboço de um atlas lingüístico de Minas Gerais* (Vol. 1), Rio de Janeiro: MEC / Fundação Casa de Ruy Barbosa / Universidade Federal de Juiz de Fora

Rodrigues, Nina

- 1988 *Os africanos no Brasil* (Basiliana 9, Coleção temas brasileiros 40), São Paulo: Nacional (7. Ed., 1. Ed. 1933)

Rouget, Gilbert / Gergely, Jean / Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de et alii

- 1966 „Round table: La musique funéraire en Afrique noire: fonctions et formes“, *Protokolle von den Symposia und round tables: Vorträge und Kongressprogramm* (Bericht über den neunten internationalen Kongress der IMS, Salzburg 1964, Vol. 2), ed. Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft / Franz Giegling, Kassel: Bärenreiter, 143-155

Saint-Hilaire, Auguste de

- 1830 *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*, Paris: Grimbert et Dorez (2 tomes)
- 1833 *Voyage dans le district des diamans et sur le littoral du Brésil*, Paris: Gide (2 tomes)

Sandler, Patricia

- 1999 „[Tonträgerrezension von:] L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais [Hart/Marks 1997a]“, *Ethnomusicology* 43.3:569-571

Sandroni, Carlos

- 1998 „Une édition d'enregistrements 'ethnographiques' du Brésil [Tonträgerrezension von Hart/Marks 1997a und 1997b]“, *Paroles de musiciens* (Cahiers de musiques traditionnelles 11), Genève: Ateliers d'ethnomusicologie, 306-309
- 2001 *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Zahar

Santos, Joaquim Felício dos

1976 *Memórias do distrito diamantino* (Reconquista do Brasil, primeira série 26), Belo Horizonte: Itatiaia (4. Ed.)

Scarano, Julita

1979 „Black brotherhoods: integration or contradiction?“, *Luso-Brazilian review* 16.1:1-17

2002 *Negro nas terras do ouro: cotidiano e solidariedade, século 18*, São Paulo: Brasiliense (2. rev. Ed.)

Schneider, John T.

1991 *Dictionary of African borrowings in Brazilian Portuguese*, Hamburg: Buske

Schwandt, Erich

2005 „March: the military march to the 1820s“, *Grove music online*, ed. Laura Macy ([www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), Zugriff 5. Juli 2005)

Seeger, Anthony

1987 *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people* (Cambridge studies in ethnomusicology), Cambridge: Cambridge University

Seeger, Charles

1951 „An instantaneous music notator“, *Journal of the International Folk Music Council* 3:103-106

1958 „Prescriptive and descriptive music-writing“, *Musical quarterly* 44.2:184-195

Senna, Nelson Coelho de

1938 *Africanos no Brasil: estudos sobre os negros africanos e influências afro-negras sobre a linguagem e costumes do povo brasileiro*, Belo Horizonte: Queiroz Breyner

Silva, Vera Alice Cardoso da

1988 „Da bateia à enxada: aspectos do sistema servil e da economia mineira em perspectiva, 1800-1870“, *Escravidão* (Revista Departamento de História, UFMG 6), Belo Horizonte: Mazza, 47-68

Simmel, Georg

1882 „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“, *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 13.3:261-30

Skidmore, Thomas E.

1994 *O Brasil visto de fora*, Rio de Janeiro: Paz e Terra

Sorce Keller, Marcello

1998 „Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo“, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* (Neue Folge) 18:259-311

Spencer, Herbert

1890-91 „The origin of music“, *Mind* 15/16:449-468/375-388 [Postscriptum zu „The origin and function of music“, *Essays, scientific, political and speculative*, 1858]

Spix, Johann Baptist von / Martius, Carl Friedrich Philipp von

1966-1967 *Reise in Brasilien in den Jahren 1817-1820*, ed. K. Mägdefrau, Stuttgart: Brockhaus (Faksimile der 1823-1831 in München erschienen 3 Textbände und 1 Tafelband)

Sundberg, Johan

1979 „Perception of singing“, *Quarterly progress and status report (Speech Transmission Laboratory)*, ed. Royal Institute of Technology, Stockholm, Nr. 1, 2-48

1999 „The perception of singing“, *The psychology of music* (Academic press series in cognition and perception), ed. Diana Deutsch, San Diego: Academic Press, 171-214 (2. Ed.)

Teixeira, José A.

1938 „O falar mineiro“, *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo) 4.45:5-100

Thiel, Josef Franz

1983 „Zur Diachronie des Nzambi-Namens in Bantu-Afrika“, *Zeitschrift für Ethnologie* 108.2:105-131

2002 „Dualistische Gottesideen der Bantu Zentralafrikas“, *Anthropos* 97.2:355-366

Travassos, Elizabeth

1997 *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (Coleção antropologia cultural), Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar

Tribuna musical

1964 „Fala um catedrático no assunto: folclore nacional“, *Tribuna musical* (Rio de Janeiro), April

Unesco

2003 *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*, Paris: Unesco, 17 October (<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>, Zugriff 3. Januar 2006)

Urheberrecht Brasilien

1998 *Lei no. 9610* [Gesetz betreffend Urheberrechte und verwandte Schutzrechte], 19. Februar, *Diário oficial*, 20. Februar, (in Kraft getreten am 20. Juni 1998), [www.senado.gov.br](http://www.senado.gov.br)

Van der Poel, Francisco

o. J. „Cadê a mãe deste anjinho“, [www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/ldanjo.htm](http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/ldanjo.htm) (Zugriff 16. November 2004)

Vasconcelos, Agripa

2002 *Chico Rei: romance do ciclo da escravidão nas Gerais* (Sagas do país das Gerais 6), Belo Horizonte: Itatiaia (1. Ed. 1966)

Vasconcelos, Diogo de

1999 *História antiga das Minas Gerais*, Belo Horizonte: Itatiaia (1. Ed. 1901, 2. erw. Ed. 1904)

Vogt, Carlos / Fry, Peter

1996 *Cafundó: a África no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras

Voz de Diamantina

1944a „Professores da Escola Nacional de Música“, *Voz de Diamantina*, 6. Februar, 7.27:2

1944b „Coisas de Diamantina“ [verfasst von José A. Neves], *Voz de Diamantina*, 13. Februar, 7.28:2

1944c „Luiz H. Corrêa de Azevêdo e E. Silva Novo“, *Voz de Diamantina*, 13. Februar, 7.28:2

1944d „Concerto“, *Voz de Diamantina*, 20. Februar, 7.29:1

Weber Max

1904 „Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis“, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 19:22-87

Welch, David B.

1985 „A Yoruba/Nagô 'melotype' for religious songs in the African diaspora: continuity of West African praise song in the New World“, *More than drumming: essays on African and Afro-Latin American music and musicians* (Contribution in Afro American and African Studies 80), ed. Irene V. Jackson, Westport: Greenwood, 145-162

WPPT

1996 *WIPO Performances and Phonograms Treaty – WPPT*, in Kraft seit 2002, [www.wipo.int](http://www.wipo.int)

Yelvington, Kevin A.

2001 „The anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: diasporic dimension“, *Annual review of anthropology* 30:227-260

Zágari, Mário Roberto

2002 „Atlas lingüístico: a língua portuguesa falada em Minas Gerais“ [Interview], *Minas faz ciência: publicação trimestral da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, FAPEMIG* (Belo Horizonte) Nr. 10 ([revista.fapemig.br/materia.php?id=168](http://revista.fapemig.br/materia.php?id=168), Zugriff 30. Juni 2005)

Zamith, Rosa Maria Barbosa

1991 „Breve histórico do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ“, *Revista brasileira de música* (Rio de Janeiro) 19:135-146

1992 „A Escola de Música da UFRJ e o estudo e pesquisa do folclore música: problemas e perspectivas“, *Anais do Simpósio Nacional de Ensino de Folclore*, São José dos Campos, 228-236.

